This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

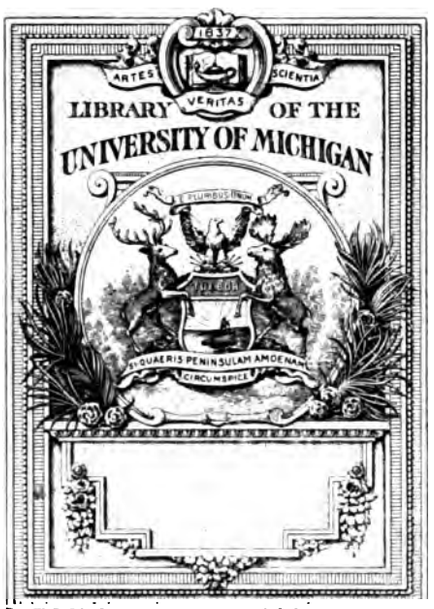
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ONE DAY
CIRC.

B 908,193


1637
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

DIE MUSIK

126644

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

DRITTER JAHRGANG

ERSTER QUARTALSBAND

BAND IX

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1903—1904

Music
ML
5
.M845
V. 3
pt. 1

Transfer to music 6-21-65

INHALT

Seite

Rudolf M. Breithaupt, Ein Richard Wagner-Denkmal 3
E. van der Straeten, Mendelssohns und Schumanns Beziehungen zu J. H. Lübeck und Johann J. H. Verhulst 8. 94
Dr. Max Graf, Gedanken über das Moderne in der Musik 21
Hans von Müller, Zwei unvollendete Singspiele von E. T. A. Hoffmann 27
Dr. Paul Marsop, Vom Allgemeinen Deutschen Musikverein: Ortsgruppen 41
O. G. Sonneck, Hie nationale Tonsprache — Hie Volapük 47
Dr. Gustav Karpeles, Heine in Russland 54
Hermann Teibler, Herman Zumpe † 60
Dr. Arthur Seidl, „Königsschlösser“ und „Wagner-Festspiele“ 83
Paul Ehlers, Zur Konzertreform 103
Prof. Josef Sittard, Theodor Kirchner † 115
Dr. Leopold Schmidt, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert (Max Friedländer) 118
Max Steuer, Caroline Unger 126
Bernhard Ziehn, Über die Kirchentöne 163
Dr. Erich Urban, Die Wiedergeburt der Operette 176. 269
J. G. Prod'homme, Die Hugenotten-Première 187
Max Steuer, Marie Geistinger † 201
Dr. Paul Marsop, Vom Musiksaal der Zukunft (Zweites Ergänzungsblatt: Heidelberg) . 243
Prof. Hermann Ritter, Über Volksmusik und Volksgesang in alter und neuer Zeit . . 258
Dr. Wilhelm Altmann, Joseph Mayseder 282
Amédée Boutarel, Berlioz und seine „architecturale Musik“ 328
Dr. R. Pissin, Hector Berlioz der Mensch 332
Kurt Mey, Berlioz als Dramatiker 338
Gertrud Savić, Berlioz und die Frauen 348. 415
Tom S. Wotton, Einige Missverständnisse betreffs Berlioz' 358
Dr. Edgar Istel, Berlioz und Cornelius 366
Prof. Dr. Richard Sternfeld, Ist der „Lelio“ von Berlioz aufführbar? 373
Dr. Adolph Kohut, Johann Gottfried von Herder und die Musik 403
Dr. Alfred Chr. Kalischer, Ludwig van Beethoven (A. B. Marx) 424
Dr. Georg Münzer und Dr. Oscar Grohe Musikalische Zitate und Selbstzitate . . . 430
Theodor von Frimmel, Zum Beethoven-Medaillon von Jacques Edouard Gatteaux . . . 434

Besprechungen 62. 128. 202. 284. 376. 436
Revue der Revueen 65. 136. 207. 288. 441
Umschau 68. 141. 210. 291. 445
Eingelaufene Neuheiten 79. 158. 238. 318
Anmerkungen 80. 160. 240. 320. 400. 480
Vorlesungen über Musik an Universitäten und Hochschulen im Winter-Semester 1903/4 73

INHALT

Kritik (Oper).

	Seite
Aachen	380
Amsterdam	149. 297. 450
Berlin	450
Braunschweig	219. 451
Bremen	219. 380
Breslau	149. 297. 451
Brünn	381
Budapest	220. 452
Buenos-Aires	452
Bukarest	149
Charlottenburg	75
Danzig	381
Darmstadt	220. 453
Dessau	381
Dresden	150. 221. 297. 381. 453
Düsseldorf	298
Elberfeld	151. 299. 454
Essen	381
Frankfurt a. M.	151. 299. 382. 454
Freiburg i. B.	454
Genf	455
Haag	221. 300
Halle	221. 455
Hamburg	151. 222. 382. 455
Hannover	222. 382
Karlsruhe	222. 382
Kassel	456
Köln	152. 223. 383. 457
Königsberg	300
Kopenhagen	153. 457
Krakau	153
Leipzig	153. 300. 383. 457
Lemberg	458
Madrid	458
Magdeburg	301. 459
Mainz	223
Mannheim	301
München	75. 223. 301
Nürnberg	459
Paris	459
Petersburg	224. 383
Prag	302. 460
Riga	224. 461
Rostock	383
Schwerin	224. 461
Stettin	383
Stockholm	302
Strassburg	302
Stuttgart	224
Warschau	302
Weimar	384
Wien	225. 303. 461
Würzburg	461
Zürich	225. 461

Kritik (Konzert).

	Seite
Aachen	384
Amsterdam	154. 303. 462
Barmen	462
Basel	303
Bayreuth	462
Berlin	154. 226. 304. 384. 463
Birmingham	309
Braunschweig	467
Bremen	231. 389
Breslau	155. 310. 468
Brünn	389
Budapest	468
Bukarest	156
Chemnitz	389
Danzig	390
Darmstadt	231. 468
Dessau	390
Dortmund	390
Dresden	231. 310. 390. 469
Elberfeld	311. 469
Essen	391
Frankfurt	156. 232. 311. 391. 470
Freiburg i. B.	470
Genf	471
Glasgow	392
Grenoble	77
Haag	233. 311. 471
Halle	233. 471
Hamburg	233. 392
Hannover	234. 392
Heidelberg	393
Karlsruhe	234. 393
Kassel	311
Köln	235. 312. 394. 472
Königsberg	313
Konstantinopel	157
Kopenhagen	313. 472
Krakau	472
Krefeld	394
Leipzig	235. 313. 395. 473
Liverpool	395
London	236. 474
Magdeburg	314. 474
Mainz	475
Manchester	314
Mannheim	315
Metz	475
München	315
New-York	475
Nürnberg	476
Paris	477
Petersburg	396
Posen	396
Prag	316. 477
Riga	237. 477
Rostock	397
Rotterdam	478
Saragossa	478
Schwerin	237
Stettin	397
Stockholm	316
Strassburg	316
Stuttgart	237. 397
Warschau	316
Weimar	398
Wien	317. 398. 478
Wiesbaden	317
Würzburg	479
Zürich	237. 479

Reproduktionen im Text.

	Seite
Karikatur auf Berlioz von Marcelin 1863	337
Berlioz-Karikatur von Cham 1862	372
Berlioz-Karikatur von Nadar 1852	375
Berlioz-Karikatur von Cham 1855	399

REGISTER

ZUM BAND IX DER

MUSIK

Oktober bis Dezember 1903

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. QUARTALSBAND DES DRITTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1903/4)

Abendroth, Irene, 224. 298. 461.
Abrányi, Emil, 220. 452.
Abt, Franz, 267.
Ackté, Aino, 302. 454.
Adam, Ad., 181. 182. 272. 324.
Adam, Al., 471.
Adam, Gertrud, 151.
Adam-Salomon 400.
v. Adelburg, Aug., 282.
Adolphi, Heinr., 461.
Adorján, Eugen, 148.
Agobard 262.
Agricola 122.
de Ahna, H., 283.
Ahnert, Bruno, 390.
Aichele, Rich., 219.
v. Aist, Dietmar, 263.
Alabieff 107.
d'Albert 392 f. 455. 460. 472. 473. 474.
Alberti, Werner, 157. 389.
Alboni, Mme., 195.
Alenew 56 f.
Alferaki 56 f. 57 f. 58.
Alföldy 461.
Alkuin 262.
Allgem. deutscher Musiker-Kalender für 1904. 72.
Allgem. deutscher Musikverein (Ortsgruppen) 41 ff.
Allgem. deutscher Musikverein (Tonkünstlerversammlung) 71.
Alnoes, Eyvind, 386.
Mc. Alpin 392.
Alt, Anna, 315.
Alten, Bella, 152. 454.
Altmann, Wilhelm, 480.
Amato, Pasquale, 297.
Ambros - Kade 167. 169 f. 172 f.
Ancona 458.
Andersen, Joachim, 452. 472.
d'Andrade, F., 455.
André, I. A., 122.
Andreß, V., 311. 479.
Angerer, Gottfr., 237.
Ansorge, Conrad, 43. 463. 465. 466.
Anthes, Georg, 220. 468.
Anzelmi 303.
Aranyi, Desider, 461.
Arcadelt, J., 438.
Archangelsky 56.
Ardito 458.
Argamakow 56.
Argiewicz, Eugenie, 306. 466.
Ariost 323.
Arlberg, Hjalmar, 230.
Armbrust 397.
Arminius 261.
Arnal 365.
Arnold, Hans, 151.
Arnold, Richard, 476.
Arnoldson, Sigrid, 151. 203. 297. 298. 300. 380. 455.
Aron, P., 168.
v. Artner, Josefine, 152.
Artur, Ernst, 308.
Artur, Jella, 308.
Artzybuschew, N., 55. 56 f. 57.
Aschaffenburg, Alice, 311.
Atkinson 314.
Attenhofer, K., 268.
Auber 107. 181. 182. 183. 272. 273. 324. 452. 454.
Audran, E., 185. 270. 320. 454.
v. d. Aue, Hartmann, 263.
v. Auer, Leopold, 157. 218. (Jubiläum) 396.
Augustus 260.
v. Aumale, Herzog, 190.
Aurelius 261.
Auspitz, Sofie, 399. 478.
Bach, Joh. Chr. Friedr., 408.
Bach, Joh. Seb., 22. 23. 25. 50. 51. 101. 107. 112. 113. 128. 130. 132 f. 147. 166. 168. 173. 226. 228. 229. 236. 244. 252. 255. 287. 310. 312. 313. 314. 323. 361. 387. 389 f. 390. 391. 394. 397 f. 398. 436. 466. 469. 470. 471 f. 472. 476. 477. 478.
v. Bach, K., 55. 56 f. 57 f. 58.
Bach, Ph. Em., 22. 122.
Bäcker, Vilma, 308.
Backhaus, Wilh., 396.
v. Baden, Grossherzog, 256.
v. Baden - Baden, Markgraf, 130.
v. Baden-Baden, Markgräfin Elisabeth, 130.
Baikow, Mme., 57.
Bailet, Adeline, 465.
Baini, G., 163.
Bake, Otto, 155. 387.
Balakiew, M., 56. 58.
Balder, Rich., 461.
Baldreich, Gottfr., 151. 454.
Balducci 342.
Ballabene 246.
Balzac 192.
Banasch, R., 455.
Band, Erich, 383.
Bandler, Heinr., 228.
v. Bandrowski, Alex., 153. 447. 458.
Banès 270. 272.
Barbier, Auguste, 326. 342.
Barblan, Otto, 471.
Barclay Squire, W., 438.
Baré, Emil, 220.
Barrientos, Maria, 458.
Barkowska-Fischer, Elsa, 386.
Barron-Berthald 219.
Bartek, Béla, 399.
Barth, Hans, 305.
Barth, Rich., 234.
Barth-Schirmer 473.
v. Bary 221.
Basil, Hans, 225.
Bassermann, Florence, 311. 385.
Basset, Urbain, 77.
Bassi 458.
Batka, Rich., 150. 281. 380 f.
Bauberger, Alfred, 76.
Bauer, Harold, 476.
Baumann, Emma, 300.
Bausewein, Kaspar, 449.
v. Baussnern, Waldemar, 295. 474.
v. Bayern, Prinzregent, 147. 256.
Beck, Ellen, 386. 466.
Becker, Carl, 313.
Becker (Danzig) 390.
Becker, Frl., 390.
Becker, H., 311. 315. 472.
Becker, Otto, 466.
Becker, V. E., 268.
Becker - Samolewska, Bianca, 466.
Beebe, Caroline, 227.

Beel, Antonia, 395.
van Beethoven, Ludwig, 22. 23. 49. 51. 61. 62. 96. 101. 106. 109. 112. 127. 128. 155. 156. 226 227. 229. 230. 231. 232 f. 233 f. 234. 235. 236. 248. 253. 254. 255. 256. 282. 300. 304. 306 f. 308. 310. 311. 312. 313 f. 315. 316 f. 317. 323. 331. 332 f. 333. 338. 339. 341. 359. 363. 368 f. 370. 372. 380. 384 f. 386 f. 388. 389. 390. 393 f. 394 f. 395 f. 396. 397 f. 398. 399. 422 ff (Buch von A. B. Marx). 433. 434 f. 451. 462. 463. 465. 467. 468. 471 f. 472. 474. 475. 476. 478. 480.
Behm, Ed., 155. 465.
Behncke, Gustav, 424 ff.
Behr, F., 468.
Behr, Therese, 305. 313. 314. 386. 468. 469. 475. 477.
Behrens, Max, 389.
Beier, Franz, 311. 457.
Beines, Martha, 462.
Belgardt 56.
Belin, J., 193.
Beling, Helene, 307.
Belisar 261.
Bellermann, H., 169 f., 172 f.
Bellini. V., 126. 192. 339. 458. 459.
Bellwidt, Emma, 462.
Bellwidt, Frau, 312.
Bellwidt, Klara, 298. 462.
Benazet 343.
Benda, Willi, 122. 380. 387. 388.
Bender, Marie, 76. 388.
Bendix, Victor, 288 f. 306. 308.
Benoni 461.
Berber, Felix, 472.
Bercht, Julius, 465.
Berchthold, Alexis, 351.
Bergen, Franz, 237. 470. 471. 473.
Berger, Fedor, 154.
Berger, H., 467.
Berger, Ludw., 268.
Berger, Wilh., 315. 473.
Berger-Bruck, Marie, 225.
Berggruen, Julius, 385.
Berggruen, O., 296.
Berghof, Fritz, 383.
de Bériot, Ch. A., 283.
Berlioz, Hector, 77 ff (Hundertjahrfeier in Grénoble und La Côte-Saint-André). 78 (Museum). 107. 111. 116. 128. 156. 173. 191. 192. 206. 218. 222. 225. 226. 248. 301. 304. 310. 317. 323 ff (B. und seine architecturale Musik). 332 ff (B. der Mensch). 337 (Karikatur). 338 ff (B. als Dramatiker). 348 ff (B. und die Frauen). 358 ff (Einige Missverständnisse betreffs B.) 366 ff (B. und Cornelius). 373 ff (Ist der „Lelio“ aufführbar?). 376 ff (Besprechungen Musikalien). 385. 390. 396. 400 (Porträts, Karikaturen, Bilder, Faksimiles, Bild des Geburtshauses). 415 ff (B. und die Frauen. Schluss). 451. 452. 453. 467. 470. 473. 474. 476. 477 f. 478. 479.
Berlioz, Henriette, 416. 418.
Berlioz, Louis, 375. 415. 419.
Bernard 56.
Bernheimer, Gaston, 467.
Berny, Elsa, 389.
Bertram, Heinrich, 449.
Bertram, Th., 155. 234. 393 f. 470. 476. 477.
Berwald, Frau, 237.
Berwald, Prof., 237.
Berwin 246.
Besekirsky 473.
Besnard 48.
Beuer, Elise, 152. 300.
Bevignani, E. M., 148.
Beyer-Hané, Hermann, 470.
Beyme 28.
Bianchini-Capelli 458.
Biel 458.
Bierbaum, O. Jul., 220. 383. 440. 451. 457.
Binder, Fritz, 390.
Birgfeld, Clara, 473.
Biring, Maud, 389.
Birmingham festival 309 f.
Birrenkoven, W., 152. 382. 454. 456. 457.
Bizet 53. 183. 273. 390. 396. 476.
Blanc, Eleonore, 77. 78.
Blancherau 455.
Blanck-Peters, Marie, 304. 306. 475.
v. Blankenburg-Driese, Anna, 464.
Blaramberg, P., 56 f.
Blaze, C., 187. 195.
Blaze, H., 192.
Blech, Leo, 150 f. 220. 221. 302. 316. 382. 455. 461. 469. 477.
Bleichman 55. 56. 58.
Bleichmer 57.
Bleiden 75.
Blochscher Gesangverein 387.
Bloch-Jahr, Berta, 467.
Blockx, Jan, 149. 299 f. 450.
Blumenfeld, S., 56. 57. 58.
Blüthner, Julius, 296, 447.
Bobrow 55. 56.
Boccherini 388.
Bochnicek, Hr., 452.
Bockholt, Wilh., 225.
Boehe, Ernst, 227. 228. 233 f. 240. 395. 475.
Boehm, Josef Daniel, 434.
Bohm 477.
Böhm, Julius, 296.
Böhme, F. M., 165. 168. 265.
Bohuss-Hellerava, Irene, 153.
Boieldieu 181. 182. 220. 272.
de Boigne 188.
Bolz, O., 223.
Bonci, Alessandro, 150. 458. 468.
Bonaparte 330.
v. Bongardt, Paul, 222.
van Boos, M., 306.
Borgmann, Emil, 151. 454.
Borisch, Franz, 306.
Borissi, Frl., 303.
Bornemann, Alex., 465.
Bornschein, C., 391.
Borodin 55. 56. 310. 465. 468.
Borwick, Leonard, 472.
van Bos, C., 308. 465. 466.
v. Bose, Fritz, 473.
Bosetti, Hermine, 154. 476.
Bossenberger, Marie, 224. 397.
Bosse-Sommer, Frau, 149. 297.
Bossi, Enrico, 312. 468.
Bottesini 479.
Brahms, Johannes, 22. 26. 51. 53. 98. 107. 111. 114. 116. 124. 128. 131. 132. 133. 147. 155. 156. 173. 206. 226. 227. 230. 233. 234. 253. 296. 305. 310. 311. 312. 314 f. 315. 316. 384. 385. 386 f. 387. 389 f. 390. 391. 393. 394. 395. 396. 397. 398 f. 431. 432. 462. 464. 465. 467. 468. 471 f. 472. 473. 476. 477. 478.
Brambach 395.
Branchu 335.
Brandes, Marg., 152. 301.
Brandt, M. D., 474.
Brandts Buys, Jan, 133.
Brauer, Elisab., 230.
Braun 56.
Bräunig, Grete, 451.
Brecher, Gustav, 152. 222. 234. 311. 399. 456.
Breitenfeld, R., 151. 300.
Breithaupt, Rud. M., 358.
Breitkopf & Härtel 154. 296. 367. 376. 420. 422. 425. 448.
Brema, M., 391. 394.
Bremer, Annie, 308.
v. Brenner 429.
v. Brennerberg, Irene, 310.
Brennert, Hans, 301. 459.
Breu, Simon, 268.
v. Breuning, Eleonore, 426.

Briansky 56.
Brieger, Eugen, 306. 310. 387. 388.
Briesemeister 76. 302.
Briffod, E., 471.
de Brizeux, Marie, 400.
Brode 313.
Brodersen 76. 223.
Bromberger 389.
Bronsgeest, Cornelius, 152.
Bruch, Max, 303. 306. 313. 315. 462. 476.
Bruch, W., 476.
Bruck, A., 164. 166.
Bruckner, Anton, 24. 42. 44. 111. 114. 232. 240 (Bild). 246 ff (IX. Symphonie). 253. 296. 304 f. 310. 320. 391. 392. 399. 431. 477.
Brumel, A., 164.
Brune 312.
Brunette, Alma, 230.
Brunetto, Kpm., 458.
Brünner, Marianne, 467.
Brunnow, Marg., 224.
van der Bruyn 384.
Bucar, Franz, 152.
Buchmayer, Richard, 147.
Bucksath, Max, 151. 301.
Buers, Willy, 151.
Buff-Hedinger, Emilie, 395.
Bühnenfestspiele, Bayreuther, 147.
Bühnen-Spielplan 1902/03, Deutscher, 448.
Bulachow 57 f.
v. Bülow, Hans, 112. 116. 246. 285. 388. 429.
Bungert, August, 298 f. 381.
Buongiorno, Crescenzio, 449. 480.
Burnitz, M., 470.
Bürger, Anton, 151.
Bürger, G. A., 124.
Burgk, J., 173.
Burgstaller, A., 295.
Burk-Berger, M., 462.
Burmester, Willy, 313. 316. 479.
Burrian, Karl, 76. 220, 298.
Burrian-Jelinek, Franziska, 383.
Busoni, Ferruccio, 234. 235. 236. 316. 385. 474 f.
Busse-Palma, Georg, 134.
Bussard, Hans, 222.
Busser 477.
Bussius, Mimy, 470.
Buths, Jul., 255.
Butkewitsch, Sig., 465.
Büttner, Max, 222. 382.
Byron, Lord, 369. 440.
Cabezon, A., 166.
„Cäcilia" 171.
Caecilia Melodia 388.
Carreño, Teresa, 313. 316. 385. 394. 466.
Cahn-Poft 470.
Caldara, Antonio, 273.
Capet 477.
Carducci, G., 51.
Carelli 458.
del Carril, Hugh, 471.
Carlén, Friedr., 301.
Carmena 458.
Carpentras 166.
Casals, Pablo, 154. 462. 471.
Cassirer, Fritz, 151. 454.
Castellano 157.
van Cauveren 149.
de Cave, Suse, 466.
Celle, Jean, 78.
Cellini, Benvenuto, 342. 343.
Chabrier, Em., 302.
Cham 372.
Chamberlain, H. S., 62. 63 ff.
„Le Charivari" 193. 195.
Charpentier, Gustave, 44. 156. 182. 300. 302. 461.
Chaumet, W., 296.
v. Chavanne, Irene, 151. 298.
Cherubini, Luigi, 253. 273. 305. 310. 326. 362. 368.
Chessin, Alex, 396.
Chevillard 477.
Chew, Otie, 228. 306.
Chopin, Frédéric, 101. 107. 128. 155. 156. 234. 317. 389. 392. 394. 395. 436. 465. 471. 472.
Christianowitsch 57.
„Chronique de Paris" 192 f.
Cilèa, Francesco, 455. 456.
Cimarosa, Domenico, 192. 273.
Clapisson, A. L., 324.
Clarus, M., 467.
Classen, Jos., 382.
Claudius, M., 124.
Clemens non papa 399.
Clementi, Muzio, 389. 436.
Clerc, A., 193. 195.
Clothar II. 262.
Coini 149. 450.
Coini, Frau, 221. 450.
Colautti 455. 456.
Cole, Kelley, 476.
Colonne, Edouard, 330. 476. 477.
Commène 78.
Consolo 471.
Conrad, M. G., 86.
„Le Constitutionnel" 183.
Copony, Hans, 382.
Cordelas, Alonso, 478.
Cornelius, C., 367.
Cornelius, Peter, 60. 155. 218. 305. 366 ff (Berlioz u. Cornelius). 397. 454. 474. 479.
Correggio 370.
Cortolezis, Kpm., 397.
Coryn, Corinne, 229.
Cossmann, Bernhard, 400.
Courbet, G., 400.
Crajkowski 302.
Crébillon 194.
Cremieux 280.
Croissant, Erna, 302.
Crüger, J., 167.
Cuecha 278.
Cui, César, 55. 56 f. 57 f. 58. 224.
Cüi-Rubetz 57.
Culp, Julia, 305.
Czartoryski 282.
Czelański, Ludwig, 153. 478.
Czibulka, A., 277.
Daehmke, Robert, 155.
Dahn, Felix, 468.
Dalarno 149.
Dalayrac, N., 181. 184. 272.
St. Damian, Leo, 467.
Damrémont 326.
Dangès 77.
Danilewska, Mme., 56.
Dankmann 57.
Dante 472.
Dargomyzski, A., 56, 383.
David, Ferdinand, 14. 16. 17. 283. 370. 398.
David, Sophie, 76.
Davidsohn 390.
Dawison, Max, 152.
Dawydow, A., 56. 57. 58 f.
Day 462.
Dazara, Francis, 381.
Debussy, Claude, 385.
Decarli, Ed., 296.
Dechert, Hugo, 155. 306. 465.
Decker 167.
Dehmel, Richard, 234.
Dehmlow, Hertha, 305. 306. 308. 395.
Delaroche, P., 193.
Delavigne, C., 193.
Delgouffre, Ch., 471.
Délibes, Léo, 182. 183. 220. 224. 273. 455.
Delisle, Hansi, 464. 473.
Dellinger, Rudolf, 221. 277.
Demantius, C., 170.
Demidow 55 f., 56 f., 57 f. 58 f.
Demuth, Leopold, 76.
Denissow 55.
Deppe, A., 155.
Deppe, Ludwig, 429.
Derfeldt 56 f., 57 f. 58.
Dérivis 190.
Deschamps, E., 187. 189. 200.
Deschamps-Jehin, Frau, 77.
Desnoyers, L., 193.
Despléchin, E., 189. 194.
Dessau, Bernhard, 226. 465.
Dessoir, Susanne, 305. 315.

Deutscher Musiker-Kalender für 1904. 92.
Diamant, Bernard, 418.
Didur, Adam, 153.
Dieckmann, Ernst, 218.
Diedicke, Ferdinand, 449.
Diéteric, J., 190. 194.
Dietrich, Fr., 389.
Dietsch 341.
Dillmann, Alex., 393. 476.
Dinico 156. 157.
Diussky 56. 57.
Dmitriew 56. 57f.
Doebber, Johannes, 222. 234.
Doenges, Paula, 153. 300. 383.
v. Dohnányi, Ernst, 226. 391. 465. 475. 478.
Dohrn, Georg, 310. 468.
Dolina, Mme., 157.
Domenego, Melanie, 152.
Donizetti, Gaetano, 106. 126. 301. 383. 454. 457. 458. 459.
Doré, Gustave, 400.
Dorn, Heinrich, 17.
Dor-s-Gras, Mme., 190.
Doxat-Krzyzanowski, Ida, 462.
Draeseke, Felix, 204ff (Christus). 231.
Drechsel, Karl, 229.
Drechsler, Herm., 231.
Dreier 57.
Drewes, Otto, 461.
Drewett, Norah, 305.
Drews, Martha, 386.
Dreyssig 310.
Droucker, Sandra, 388.
Drzewiecki 153.
Dûbûque (Dûbûc) 57f.
Ducas, Paul, 317.
Ducré, Pierre, 369.
Dumas, A., 447.
Dumky 156.
Duni, E. R., 181. 184. 272.
Dunn, J. P., 305.
Duponchel 188. 189. 190. 194.
Dupont, A., 190.
Dürer, A., 192.
Durosoir, Lucien, 387.
Dütsch 55f. 56f. 57f.
Duvernoy, Alphons 232.
van Duynen 149. 297. 450.
Duysen, J. L., 148.
Dvořák, Anton, 49. 306. 315. 386f. 390. 392f. 395. 399. 476. 479.
Dykerhoff, Rud., 80.
Eberlein, Gustav, 80. 86.
Eccard, Joh., 164. 166f. 169. 170. 172.
Edwards, Bella, 386.
Egidi, Arthur 465.
Ehban 56.
Eibenschütz, Riza, 151. 298.
Eichberg, R. I., 387.
Eickemeyer, Willy, 390.
Eisenberger, Severin, 467.
Eitner, Robert, 166. 428.
Elchowsky 56.
Eldering, Bram, 154. 312. 462.
Elgar, Edward, 296. 309. 316. 398 468. 470.
Ellis, Ashton, 203.
Elizza, Elise, 225.
Elsner, Wilhelm, 148. 302.
Emerson, R., 52.
Enchiridion, Erfurter, 168 173.
Engel, E., 56.
Engelen-Sewing 149.
Enesco 156.
Enna, August, 153.
Epp, A., 470.
Erben, Rob., 236.
Ercolani 458.
Erk, Ludw., 166. 267.
Erkel 107.
Erlebach, Phil. Heinr., 121.
Erlenmeyer, Tilly, 386.
Erler, Hermann, 14. 16. 17. 19. 94. 101.
Erler, Klara, 227. 305.
Ernst, Alfred, 340 342.
Ernst, H. W., 394.
Erythräus 167. 170.
Eschelbach, Hans, 456.
v. Eschenbach, Wolfram, 263.
Eschke, Max, 388.
Ethofer, Rosa, 222.
Espenhahn 465.
Ettinger, Rose, 311. 391. 462.
Eugen IV, Papst, 262. 264.
Eulenburg, E., 235. 236. 314. 395. 477.
Eussert, Margarete, 234. 305. 386.
Evers, E., 234.
van Eweyk, Arthur, 305. 312 313. 314. 386. 397. 468. 477.
d'Exiles, Prévost, 450.
Exner, G., 155.
van Eyken, Heinr., 230. 314.
Eysler, R., 277. 301.
Fabozzi 470.
Faisst, Immanuel, 397.
Falcon, Mlle., 188. 190. 400.
Faliero - Dalcroze, Nina, 471. 479.
Falke, Gustav, 80.
Fantin-Latour 400f.
Farneti, Frl., 453.
Farrar, Geraldine, 451.
Fasch, Joh. Friedr., 132.
Fassbender, Zdenka, 222.
Fauvre, G., 471.
Feigerl, Rud., 391.
Felix, H., 277.
Felser, Frieda, 152.
Fellowes, Horace, 392.
Feltzer, W. H., 228. 387.
Fenten, Wilhelm, 312.
Ferchland, Hel., 228.
Ferdinand II. (Österreich) 264.
Ferrand, Humbert, 323. 326. 348. 353. 355. 376. 415. 421.
Ferrar (Sänger) 77.
Ferrari, Frl., 453.
Ferrari, Kpm., 458.
Fesca, A. E., 267.
Fétis, F. J., 126.
Feuchères, L., 189. 194.
Feuchtinger 301.
Feuge, Emilie, 381.
Fevin, A., 173.
Fiedler, Max, 234. 296. 314. 392.
Fiedler, Oskar, 298.
v. Fielitz, A., 154. 315.
Finck, H., 168. 170. 175.
Finkenstein, Jettka, 468.
Fischer, Franz, 147. 223. 463.
Fischer, Georg, 285.
Fischer, Joh. Caspar Ferd., 129ff.
Fischer, Paul, 317.
Fischer, Richard, 227. 392.
Fischer-Frey, Frau, 302.
Flachsland, Caroline, 404.
Fleisch, Maximilian, 448.
Fleischer-Edel, Kath., 152.
Flesch, Carl, 154. 392. 462.
Flockenhaus 470.
Florian 78.
Florjański 153.
v. Flotow, F., 224.
Flügel, Ernst, 147.
Foerster, Anton, 295. 471.
Foerster, Georg, 151. 299.
Foerster - Lauterer, Bertha, 225.
Fohström, Ossian, 466.
Fornier, Estelle, 421.
Fornier, Kitty, 422.
Forchhammer, E., 151. 382. 392.
Förster, Em., 282.
Förster, Hermine, 298.
v. Fossard 390.
Franceschini 458.
Francis, Rose, 400.
Fränkel-Claus, Mathilde, 152. 456.
Franck, César, 156. 234. 385. 391. 438. 461. 462. 468. 477.
Franck, R., 287.
Franz, Rob., 116. 171. 389. 464. 471.
Frederigk, Hans, 451.
Fremd, A., 294. 480.
Fremstadt, Olive, 76.
Frenklówna 153.
Freund, A, 217.
Fridrichowicz, Agnes, 307.
Friedberg, Carl, 232. 234. 237. 311. 386.

Friedenthal, A., 157.
Friedländer, Max, 118 ff (Das deutsche Lied). 218.
Friedmann, Ignacy, 472.
v. Frimmel, Th., 480.
Fritz, Frl., 75.
Fröhlich, Alfred, 298.
Froneck, Franz, 219.
Frotzler 389.
Fuchs, Alb., 389. 469.
Fuchs, Anton, 71. 223.
Fuhn 400.
Fuhrer, Anna, 314.
Fuhrmeister, Fritz, 387.
Fürst, Helene, 395.
Furtwängler, Wilhelm, 468.
Fux, J. J., 273.
Gabel 56 f.
Gabór, Hr., 452.
Gabrieli, A., 170. 172.
Gabrilowitsch, Ossip, 396.
Gade, Niels W., 15. 308.
Galkin 56.
Galston, Gottfried, 227.
Gandolfi, Ettore, 395.
Ganne 270. 272.
Gantenberg, Heinrich, 294.
Gardini, Alda, 457.
Garrett 396.
Garrick 365.
Gärtner, Eduard, 317.
Gärtner, Heinr., 298.
Gastoné, Eduard, 155.
Gatteaux, Jacques Eduard, 434. 435. 480.
Gausche, Hermann, 311. 462.
Gautier, Estelle, 349. 422.
„Gazette musicale" 189. 191.
Gebhardt, Betzy, 155.
Gebrath, E, 301.
Gehrer, Frl., 301.
Gehwald, Bernhard, 306. 465.
Geibel, E., 55.
Geipelt, Hertha, 229.
Geissler, Paul, 396.
Geistinger, Marie, 148. 201 ff (Gedenkblatt). 240 (Bild).
Gelimer 261.
Geller-Wolter, Luise, 474.
Gellert 124.
Gembarzewska, Frau, 458.
Genée, R., 274 f. 280.
Gerboth, Paul, 219.
Gerhardt, Elena, 395.
Gerlach, Rosa, 389.
Gerlach, Th., 380 f.
Gernsheim, Fr., 304. 411. 476.
Gerstäcker, Frl., 467.
Geselschap, Marie, 308.
Gesius, B., 166 f.
Gessner, Franz, 221.
Geyer, Marianne, 308. 467.
Geyer, Meta, 468.
Giacomini, Anna, 458.
Giessen, Hans, 232.
Gilbert 400.
Gille, Carl, 152. 456.
Gimckiewicz, Frl., 315.
Giotto 23. 24.
Girod, Abbé, 362, 365.
Glazounow, A., 6. 44. 56. 57. 388. 397. 475. 477. 478.
Gleim 124.
Gleitz, Karl, 395.
Glière 465.
Glinka, M., 224. 383. 478.
Gloyen, Rich., 313.
v. Gluck, Chr. W., 107. 122. 128. 181. 220. 225. 233. 235. 236. 314. 329. 333. 346. 372. 380. 385. 395. 396. 406. 408. 410. 459. 475.
Glück, J. L. F., 267.
Gmür 478.
Godebski, Cyprien, 400.
Godowsky, Leopold, 156. 157. 392. 465. 468. 474.
Goethe, Wolfgang, 23. 25. 28. 123. 124. 176. 331. 333. 339 f. 340. 341. 342. 359. 369. 373. 380. 395. 403. 414. 426. 431.
Goette, Elfriede, 467.
Goetzl, Camilla, 461.
Gogel 56.
Göhler, Albert, 130.
Göhler, Georg, 62. 473. 477.
Goldberg, Jacques, 151. 299. 454.
Goldmark, Karl, 220. 221. 316. 394. 454. 476.
Goldstein 57.
Göllerich, Aug., 301.
Göllrich, Jos., 459.
Goodson, Miss, 462.
Goritz, Otto, 218.
van Gorkom, Jan, 219.
v. Gorlenko-Dolina, Frau, 396.
Görner, Joh. Val., 122.
Gorter, Albert, 382.
Gossec 360.
Gottlieb-Noren, H., 465.
Götz, Hermann, 465.
Götze, Marie, 381.
Goudimel, C., 172.
Gounet 415.
Gounod, Charles, 160 (Bild). 187. 222. 224. 273. 341. 450. 459.
Grabbe, Chr. D., 24.
Grabofsky 398.
Grahl, Max, 451.
Grandaur 454.
Grandville 400.
Grashof 56.
Grasse, Edwin, 476.
Graun 122. 312.
Greder, Emil, 151.
de Greef, Arthur, 310.
Greff-Andriessen, Pelagie, 454.
Gregor, Hans, 151.
Greif, Martin, 480.
Greiter, M., 175.
Grell, Eduard, 469.
Grétry, A. E. M., 181. 184. 212. 231.
Greulich, Pastor, 397.
Grieg, E., 156. 230. 385. 395. 396 f. 471 f.
Griepenkerl 370.
Grigorjew 56.
Grillparzer, Franz, 427.
Grimm, Carl, 313.
Grimm, J. O., 386.
Grimm (Mohrungen) 406.
Grimm, Moritz, 383.
Grisar, A., 183.
Gritzinger, Leon, 451.
Gröbke, Adolf, 152. 457.
Grodsky 57 f.
Gross, Carl, 457.
Gross, Kpm., 383.
Grossheim, G. C., 429.
Grotefend, Julie, 467.
Groth, Klaus, 386.
Grub, Valentine, 219.
Grumbacher-de Jong 313. 314. 386. 397. 477.
Gründahl, Hanna, 229.
Grünfeld, Alfr., 389. 472.
Grünfeld, A., (Budapest) 468.
Grünfeld, Emil, 220.
Grünfeld, Heinr., 386.
Grunsky, Karl, 248.
Gruselli, Fritz, 455.
Gruselli-Böer, Frau, 221.
Grüters, August, 470.
Grützmacher, F., 392.
Grützner, Curt, 381.
Guammi, G., 165.
Guerrini, Frl., 453.
Guicciardi, Giulia, 425. 429.
Guilmant, Alex., 437. 438.
Guimera 460.
Guiraud 306.
Gumbert, Fr., 267.
Gumpeltzhaimer, A., 168.
Gungl, J., 276.
Günther 123.
Günzburg, Mark, 229. 388.
Gura, Eugen, 227.
Gura, Herm., 397. 461.
Gurilew 56. 57. 58.
Gutheil-Schoder, Marie, 218. 461.
Gutzkow, Karl, 25.
de Haan, Willem, 231. 295. 468.
de Haan-Manifarges, Frau, 464.
Haas, Emanuel, 148.
Haas, Mathilde, 312.
Haase, P., 462.
Haasters-Zinkeisen, Anna, 390. 395.

Habeneck, F. A., 189. 190. 368.
Häckel, Fritz, 313.
Hackenbergcr, Oskar, 396.
Haenlein 315.
Hafgren, Lilli, 231. 393.
Hageman 149.
Hagedorn 122. 124.
Hagel, Rich., 153.
Hagin, Heinr., 461.
Hahn, Reynaldo, 315.
v. Haken, Max, 295.
Halévy, J. F. E., 181. 187. 189. 225. 273. 274. 280. 324.
Halir, Karl, 155. 226. 304. 306.
Hall, Marie, 396.
Hallé 314.
Hallwachs, Karl, 231. 312.
Hamacher, Kzm., 467.
Händel, Georg Fr., 22. 50. 96. 128. 226. 253. 256. 391. 398. 406. 437. 467. 468. 471. 475.
Hanke 121. 454.
Hansen, Rob., 473.
Hansen, Wolfgang, 472.
Hanslick, E. 273.
Hanssens, Ch., 10.
Harb, Grischa, 308.
Harlacher, Aug., 294.
Härtel, Dr., 18 f.
Hartkopf, Frida, 389.
Hartl, B., 476.
Hartmann, Artur, 387.
Hartmann, Frl., 100.
Hartmann, Hedwig, 305.
Hartmann, Josephine, 389.
Hasenclever, Dr., 95.
Hassler, H. L., 165 ff. 169 ff.
Hauptmann, Gerh., 25.
Hauptmann, Moritz, 148. 171.
Hauschild, Prof., 86.
v. Hausegger, Sigm., 44 f. 232. 311. 315. 391. 476.
Hauser, M., 283.
Hausmann, Rob., 305. 306. 385.
Häussermann, H., 479.
ten Have, Jan, 471.
Haxthausen, William, 151.
Haydn, Joseph, 22. 101. 112. 122. 128. 132. 133. 155. 201. 226. 229. 235. 251. 267. 305. 311. 312. 315. 317. 397. 398. 406. 425. 462. 468. 471. 478.
Haym, Hans, 311. 469.
Heermann, Hugo, 311. 315. 316. 384. 394. 468. 474. 475.
Hegar, F., 227. 237. 268. 395. 479.
Hegar, Johannes, 386.
Hegar, Julius, 232. 311.
Hegner, Otto, 305.
Heidelberger Musikfest 243 ff.
Heinecke, M., 229.
Heine, Heinrich, 54 ff (H. in Russland). 325. 357. 380.
Heinemann, A., 306. 384. 468.
Heinemann, Hans, 389.
Heinemann, M., 467.
Heinemann, Wilhelm, 134.
Heinrichs, Kzm., 452.
Heinze, B., 229.
Hekking, Anton, 154. 229. 386.
Helbing, Willy, 390.
Held 280.
Helmholtz, Hermann, 414.
Helmrich-Hofmeister, Cassie, 307. 398. 473.
Helstedt, Gustav, 472.
Heller, Amély, 307. 389.
Heller, Ludwig, 153.
Hellmann 295.
Hellmesberger, Josef, 218. 295. 398.
Henderson, Mr., 392.
Hennig-Zimdars 227.
Henry VI. 164. 166.
Henschel, Georg, 474.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 154. 300. 454. 471.
v. Herder, Emil Gottfr., 403.
v. Herder, Joh. Gottfr., 403 ff (H. und die Musik).
v. Herder, Maria Caroline, 405.
Herma, Sonja, 389.
Hermann, Agnes, 302.
Hermann (Breslau) 468.
Hermann, Hans, 154.
Herms-Sandow, A., 154.
Herold, Georg, 306.
Hérold, L. J. F., 181. 273.
Herold, Wilhelm, 457.
Hertzer-Deppe, Marie, 305. 465.
Hervé, Frl. R., 183.
Herzog, Emilie, 227. 391. 465. 474.
v. Herzogenberg 397.
Hesch, Wilh., 225.
Hess, Ludwig, 313. 314. 386. 398. 463. 470. 476. 477.
Hess, Willy, 312.
v. Hessen, Moritz, 167.
Heuberger, Richard, 106. 277. 465.
Heubner, Konrad, 314.
Heyde 313.
Heydenbluth 398.
Heymann-Göttinger, Luise, 389.
Hielscher, Hans, 310.
Hieser, Helene, 76.
Hiller, Ferdinand, 96. 353 f. 354. 355. 357. 417.
Hiller, J. A., 122. 169.
Hiller, Katarine, 310.
Himmel, Heinr., 267.
Himmelstoss, Rich., 468.
Hindermann, Pauline, 152. 237.
Hinken-Cahnbley, Tilly, 235. 475.
Hinlopen, Caroline 233.
Hinze-Reinhold, Bruno, 305. 315. 386. 390. 398. 464. 476.
Hippeau 348.
Hippel, Th. G., 27 f. 28.
Hitzig, J. E., 27. 28.
Hjerstedt, Ebba, 229.
Hlawacz 57 f. 58.
Hobrecht, J., 164. 167.
Hock, Hermann, 311.
Höeberg, G., 472.
van der Hoek 149. 450.
Hofacker, Martha, 221.
Höfer, Louise, 224. 461.
Hoffhaimer, P., 173. 175.
Hoffmann, Baptist, 450. 451.
Hoffmann, C., 306.
Hoffmann, E. T. A., 27 ff. 80. 194.
Hoffmann, Karl, 385.
Hoffmann, Oskar, 389.
Hoffmann, Reinh., 233.
Hofkapelle, Sachsen-Altenburgische, 71.
Hofmann, Anna, 152.
Hofmann, Heinr., 389.
Hofmann, Josef, 154. 236. 396. 474.
Hofmann, Julius, 152.
Hofmann, Pauline, 465.
Holdack, Otto, 302.
Hollander, Benoit, 387.
Holländer, G., 387. 465.
Holländer, V., 280.
Hollenberg, Otto, 393 f.
v. Holstein, Franz, 116.
Hölty 124.
Holy, Karl, 461.
Holzapfel 149.
Homer 233. 344. 409.
Honigberger, Frl., 151.
Hopfe, C., 462.
Hopfer 233.
Hoppen 312.
Hornung, Hans, 390.
Hösel 310.
Hösl (Quartett) 315.
Hövelmann-Tornauer, Louise, 308.
Hrodgar 261.
Hubay, J., 107. 148. 468.
Hubenia, Frau, 219.
Huber, Annemarie, 388.
Huber, Hans, 471. 479.
Hubermann, B., 316. 468. 477.
Hubert, 307. 475.
Hübner, Dorothea, 389.
Hughes 53.
Hugo, Viktor, 266.
van Hulsen 149.
v. Hülsen, Intendant, 450.
Hummel, F., 465.
Hummel, J. N., 282.
Humperdinck, Engelbert, 253. 281. 302. 380. 447. 453. 463.

Hunold, Erich, 461.
Hüttner, G., 390.
Ibach, M., 72.
Ibsen, H., 301.
Imberd 56.
International Copyright Bureau (London) 71.
Irrgang, Bernh., 154.
Isaac, H., 167f.
Isouard, N., 181. 272.
Istel, Edgar, 218.
Ivanovici, J., 156.
Iwanow, Th., 56f. 57.
Iwansky 57.
Jacob-Anspach, Hedwig, 389.
Jadlowker, Herm., 461.
Jäger, Rud., 151. 298.
Janin, J., 190. 191ff. 336.
Janke, G., 429.
Janke, O., 424.
Jansen, Gustav, 15. 17. 101.
Janssen (Dortmund) 390.
Jaques-Dalcroze, E., 287. 471.
Järnefelt 296.
Jehni 77.
Jellouschegg, Adolf, 451.
Jeral, Wilh., 399. 478.
Jessen, Herm., 461.
Joachim, Joseph, 96. 101. 109. 132. 148. 229f. 305. 306. 312. 385. 462. 467. 472. 474. 480.
Jobst, Heinr., 217.
de Joncières, Victorin, 296. 477. 480.
Jones, Henrica, 229.
Jones, Sidney, 278f. 320 (Bild).
Joosten, D. H., 149.
Jörn, Carl, 392.
Josephine, Kaiserin, 335.
Josquin, Deprès, 167f. 173.
„Journal des Débats" 190. 191.
Juferow 56f. 58f.
Jullien, Adolphe, 376. 377f.
Jungblut 235. 462.
Jungren, Anna, 155.
Juon, Paul, 160.
Jürgens, Emmy, 229.
Kaatz, F., 310.
Kachanow 56f.
Kähler, W., 301.
Kainz, J., 374.
Kaletsch 312.
Kalisch, Paul, 462.
Kalischer, A. Chr., 285.
Kallina, Alice, 151. 299. 454.
Kallinikow 57. 58.
Kamensky, Boris, 465.
Kämpf, Karl, 307. 387.
Karl der Grosse 262.
Karl IV., Kaiser, 264.
Karl IX. (Frankr.) 194.
Karenin, W., 55. 58.
Kasjarowicz, Frau, 458.
v. Kaskel, Karl, 221. 300. 453.
Kasperow 57.
Kastner, Emerich, 296. 434.
Kauer, Ferd., 267.
Kauffmann, Musikdir., 474.
Kaufmann, Hedwig, 154. 383. 386. 450.
Kaun, Hugo, 154. 228. 305.
Kawelin, Mme, 56f.
Keller, Hans, 222.
Kellermann, Berthold, 463.
Kennerly-Butt 396.
Kepler, Johannes, 361.
Kerner, Kpm., 452.
Kernic, Beatrix, 300.
Kes, Wilhelm, 448.
Kessel, Franz, 440.
Kessler-Obermeyer, Cateau, 388.
Kienzl, Wilhelm, 115. 135. 147.
Kiess, August, 381.
Kilian (Quartett) 315.
King, Roxy, 75.
Kirchl, A., 268.
Kirchner, Theodor, 14. 114ff (Gedenkbl.). 160 (Bild). 237. 306. 389. 451. 471.
Kiriakow 56.
Kirnberger 122.
Kistler, Cyrill, 151. 268. 298. 461.
Kittel, Hermine, 303.
Kleeberg, Clotilde, 392. 393.
Kleefeld, Wilhelm, 301. 383. 457. 459.
Kleffel, Arno, 152. 457.
Klein, Erna, 309.
Klein, Joseph, 9.
Klemm 56f. 57. 58.
Klengel, Julius, 135. 313. 317.
Kliebert, Dr., 479.
Klinckerfuss, Johanna, 294. 480.
Klindworth, Karl, 375.
Klingenfeld, Emma, 328.
Klinger, Max, 7.
Klingler, Fridolin, 385.
Klingler, Karl, 306.
Kloos, Frl., 149. 221.
Klöpfer, Victor, 76.
Klose, Fr., 44. 111.
Klosseck-Müller, Luise, 308.
Klughardt, August, 72. 311.
Knauff, Margarethe, 464.
Kneisel-Quartett 476.
Kniese, Julius, 463.
Knoch, Kzm., 233.
Knote, Heinrich, 76. 223.
Knüpfer-Egli, Marie, 308. 392.
Koboth, Irma, 76.
Kocyan, J., 316.
Koennecke, Richard, 227. 466.
Koessler, Hans, 133. 228. 438.
Kogel, Gustav, 72.
Köpler, Hermann, 307.
Köhnemann 56.
Köhnemann-Zinnow, Frau, 237.
Kolbe, Alexandra, 298.
Könecke 465.
König 56.
v. Königswinter, Wolfgang Müller, 440.
Konrad, Theodor, 456.
Kopecky, Ottokar, 473.
Kopylow, A., 56. 476.
Korb, Jenny, 153.
Korb, Laurenz, 228.
Korestschenko 56.
Korganow 56f. 57. 58.
Körner, Theodor, 266.
Korolewicz, Frau, 458.
Kosleck, Prof., 218.
Kosman 391.
Koster 149. 450.
Kott 57.
Kotzky 392.
Kovrovic, Kpm., 461.
Kranz, Naum, 465.
Krasselt, Alfred, 398.
Kraus, Ernst, 76.
Kraus, Felix, 390. 462. 475.
Kraus, Gabriele, 148, 296.
Kraus-Osborne, Adrienne, 154.
Krause, Caesar, 298.
Krause, Chr. G., 122.
Krause, Emil, 436.
Krause, Ferdinand, 307.
Kreibich 56.
Kreisler, Fritz, 305.
Kremser, E., 268.
Kretschmer, Edmund, 391.
Kretzschmar, Hermann, 122.
Kreutzer, Konradin, 220. 227. 267. 268.
Kriehuber 240.
Krimow 56f.
Kröger 296.
Kronen, Franz, 383.
Kronenberg, E., 148.
Kronke 398.
Kroyer, Theodor, 438.
Krueger-Nystedt, Franz, 387.
Krug, Georg, 448.
Krug-Waldsee, A., 314.
Krüger, G., 229.
Krull, Annie, 151.
Kruse, Joh., 237.
Kruse, W., 237.
Kruse-Konzerte 474.
Kubelik, Jan, 236. 462. 471. 474.
Kücken, F. W., 106. 267. 268
Kuffner, Christoph, 427.
Kuhlo, Franz, 228. 387.
Kuhnau, Johann, 173.
Kühnau, Joh. Chr., 160 (Bild).
Kunwald, Ernst, 151.
Kunz, Toni, 308.
Kunze, Albert, 300. 457.
Künzel, Richard, 397.
Kunzen, F. L. A., 122.

Kurz, Selma, 218. 461.
Kurzówna, Frl., 153.
Kussewitzky, Sergei, 466. 469. 477.
Kutkin 55.
Küttner, Frl., 397.
Kwast, James, 155. 308. 386. 470.
Kwast, Kpm., 149.
Kwast-Hodapp, Frieda, 392. 468.
Labitzky, August, 148.
Lachner, V., 268.
Laffitte 77.
de Lajarte 199.
Lalo, E, 389. 399. 476.
Lambert 460.
Lambrino, Telemaque, 390.
Lamond, Frederic, 109. 230. 309. 392. 465.
Lamoureux, Charles, 330. 477.
Landesberg 280.
Landi, Camilla, 471. 473.
Lang, Karl, 224. 461.
Langbein, G., 314.
Lange, G., 429.
Lange, H., 229.
de Lange, S., 397.
Lange-Aranyi, Emmi, 307.
Lange-Müller, P. E., 472.
Langenhan-Hirzel, Anna, 315. 476.
Lanner, J., 276.
Lasso, Orlando, 22. 165. 169f. 172.
Laube, Frl., 219, 380.
Laube, Heinrich, 25.
Laurischkus, Max, 386.
Lautenbacher, Auguste, 219.
Lawrow 56.
Lazarus, Gustav, 466.
Leborne 200.
Lechner, A. C, 381.
Lecocq, Charles, 270f, 271f. 272. 320 (Bild).
Lederer-Schiesti, Therese, 305.
Leffler-Burckard, Martha, 154. 300.
Legouvé, Ernest, 333. 348. 358. 417. 418.
Lehar 277. 300.
Lehmann, Lilli, 201. 315. 385. 391.
Leissek 56.
Lejdström 463.
Lenau, Nikolaus, 127. 385.
Lenk, Olga, 305.
Lenz 107.
v. Lenz, Wilh., 424.
Leon, Ferry, 385.
Léon, V., 280.
Leray, C., 401.
Leschetizki 472.
Lessing, G. E., 124.
Lesueur 360. 365. 376.
Levasseur 190.
Level, Math., 225.
Lévy, Calman, 341.
Lewinger 391.
Leydemer, Hans, 383.
Leydhecker, Agnes, 467.
Liadow, An., 55.
Lichtmann, J. J., 434.
Lieban, Julius, 76. 387. 450.
Lieban-Globig, Helene, 387. 467.
Liebermann, E., 254.
Liebeskind, Antonie, 461.
Liebeskind, Ernst, 461.
Liebig, Carl, 429.
v. Liechtenstein, Ulrich, 263
Liepe, Emil, 307.
van Lier, Jacques, 228. 306. 388. 465.
Lincke, Paul, 280, 320 (Bild).
van der Linden 149.
Lindloff, H, 80.
Linew 58.
Lingenfelder, Ada, 315.
Lippold 56.
Lischin, G., 57. 58.
Liska, Carl, 306.
de Lisle, Rouget, 332.
Lissenko 56.
Lissowsky 57.
Liszt, Franz, 42. 59. 62. 63. 75. 107. 111. 116. 128. 156. 204. 229. 234. 235. 244. 253. 305. 309. 310. 311. 314. 315. 316f. 317. 341. 342. 357 366. 367. 371. 372. 379. 384f. 385. 388. 389f. 390f. 391. 392. 394. 396. 397f. 399f. 415. 420. 439. 451. 462f. 464. 465. 468. 470. 471. 472. 474. 475. 476. 477. 478
Liszt-Denkmal (Stuttgart) 217. 294. 480.
Lisztverein 42. 43.
Litolff, H., 154.
Litvinne, Félia, 154.
Lochheimer Liederbuch 227.
du Locle, C., 296.
Lodyschensky 56.
Loewe, Ferdinand, 317. 478.
Loewe, Karl, 122. 305. 307. 389. 439. 474.
Loewenthal, Sophie, 127.
Löffler, A., 229.
Löffler, Mathilde, 148.
Lohfing, Max, 152. 295.
Lohse, Otto, 302. 393.
Lomakin 56.
de Lorbac, Charles, 148.
Lorentz, Alfred, 382. 393.
Lorenz, Frl., 225.
Lorenz, Julius, 476.
Lorenz, Prof., 397.
Loritz, Josef, 227. 395. 474.
de Lorma 458.
Lortzing, A., 222. 299. 387. (Denkmal-Fonds).
Lothar, Rud., 460
Louis, Rud., 437.
Louis Philipp (Frankreich) 187.
Lovy, J, 193.
Lowell, J. R., 52.
Lozin 149.
Lübeck, J. H., 8ff. 95ff.
Lucky, Gertrude, 230. 315. 395. 467.
Ludwig, Frl., 153.
Ludwig I. (Bayern) 85.
Ludwig II. (Bayern) 83ff.
Ludwig III. (Ludwigslied) 262.
Lully 380.
Luther, Martin, 191. 196. 198. 266. 410.
Lütschg, Waldemar, 391. 466. 469. 473.
Lutter, Prof., 237. 393.
Luze, Karl, 295.
Maal 149.
Madenski, Eduard, 479.
Mader, Raoul, 220.
Maeterlinck, Maurice, 186.
Maggini-Coletti 303.
Mahler, Gustav, 108. 111. 147. 152. 154. 218. 225. 303f. 398. 456.
Mähler, G., 426.
Maillart, L. A., 183.
Mainzer, J., 193.
Makarow 55. 56f. 57f. 58f.
Makart, Hans, 21.
Malaschkin 57.
Malata, Oskar, 219. 387.
Malherbe, Charles, 376.
Malkin, Josef, 386.
Malling, Otto, 472.
Malten, Therese, 221. 381.
Mälzel 428.
Mamontoff, Sergei, 466.
Mampel, Ida, 155.
Manasterio, J., 296.
Mandelstamm 56.
Mandyczewski, Eusebius, 439.
Manet 24.
Mangold, C. R., 468.
Manns, Augustus, 448.
Mannstädt, Franz, 317. 429.
v. Manof, August, 223.
Manrice, Alfons, 392.
Manthey, Franz, 309.
Manzer 470.
Marchesi, Mme., 315. 316.
Maréchal, Henri, 77.
Marek, Frl., 153.
Marenitsch 56.
Marie, Gabriel, 306.
Marignan, Mme., 300.
de Maringa, Mariane, 230.
Marion, Georg, 154. 300.
Mariotte 78.

Markewitsch 57.
Markus, Desider, 220.
Marsik 156.
Marsop, Paul, 103. 317.
Marteau, Henri, 316. 471.
Martin, Mr., 377.
Marty 77.
Marx, Ad. Bernh., 424.
Marx, Carl, 301.
Marx, Marie, 152.
Marx-Goldschmidt, Berthe, 393. 467.
Mascagni, Pietro, 273. 460.
Massé, Victor, 181.
Massenet, Jules, 156. 182. 183. 273. 298. 302 f. 384. 451. 453. 454. 460.
Massol 190. 196.
Materna, Hedwig, 223.
v. Matthisson, Friedrich, 425.
Matura 461.
Maurina, Fri, 397.
Mayer, Karl, 237. 398.
Mayerhoff, Franz, 389.
Mayer-Mahr, Moritz, 466.
Mayr, Ludwig, 380.
Mayseder, Joseph, 282 ff (Gedenkblatt). 480 (Bild).
Mechler, Fritz, 381.
Mécourt, Middha, 229.
v. Medici, Katharina, 194.
Méhul, E. N., 225. 360. 382.
Meilhac 280.
v. Meissen, Heinr. (Frauenlob), 263.
Meissner 56.
Meissner, Arthur, 461.
Meissner, August, 148.
Meina, Adele, 387.
Melville, Marguerite, 468.
Melzer, Jos., 468.
Mendel, H., 168.
Mendelssohn, Arnold, 231. 387. 469.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 8 ff (Beziehungen zu Lübeck und Verhulst). 22. 80 (Bild). 98. 101. 111. 128. 156. 227. 233. 234. 267. 268. 304. 308. 313. 370. 384. 388. 395. 396. 397. 466. 468. 471. 476.
„Le Menestrel" 193.
Menter, Sofie, 477.
Menzinsky, Modest, 151. 454.
Meredith, Miss, 315.
Mérö, Jolanda, 388. 395. 466.
Merten 56 f. 57.
Messager, André, 182. 183. 270. 271 f. 272. 320 (Bild).
Messchaert, Johannes, 154. 304. 313. 390. 464. 470.
Methfessel, A. G., 268.
Metternich, Fürst, 360.
Metzdorf, Adeline, 386.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 76. 152. 310. 382.
Meyer, Conr. Ferd., 134.
Meyer, Gustav, 152.
Meyer, Hedwig, 466. 468.
Meyer, Oskar, 231.
de Meyer, Pierre, 225. 462.
Meyer, Waldemar, 229. 386. 397. 467.
Meyerbeer, Giacomo. 26. 182. 184. 187 ff (Hugenottenpremière). 224. 240 (Bild). 274. 324. 341. 456.
Meyer-Olbersleben, Max, 268. 309. 461.
Meyroos 228.
Michalke, Else, 307.
Michalowicz, M., 389.
Michelangelo 23. 323 f. 331 f
Micucci 458.
Miklaschewsky 57 f. 58
Mikorey, Franz, 381. 390. 473.
Milder-Hauptmann, Frau, 426.
Millevoye 447.
Millöcker, Karl, 275 f. 320 (Bild).
Missa, E, 455.
Mlynarski, Emil, 316. 472.
v. Moellendorff, W., 154.
Moers, Andr., 153, 300.
Mohr, Theodor, 218.
Moke, Camilla, 323. 327. 353 f. 355.
Moke, Frau, 354.
Mönch 149.
„Le Monde dramatique" 193.
Monhaupt 312.
Monick, Emma, 237.
Moniuszko 302.
Monsigny, P. A., 181. 184. 272.
Montalivet 195.
de Montjau, Frau Madier, 450.
Moore, Thomas, 326.
Moran-Olden, Fanny, 155. 234.
Moreau, Léon, 471.
Morel 417.
Morena, Bertha, 76 f. 394.
Morley 477.
Morosow, S, 56. 57.
Morphy 296.
v. Morungen, Heinr., 263.
Moscheles, Ignaz, 148. 282.
Mosel-Tomschick, M., 461.
Moser, Anton, 219.
Mosoczy 458.
Moszkowsky, Moritz, 389.
da Motta, Vianna, 385.
Mottl, Felix, 43. 222. 224. 295. 301. 316. 343. 382.
Mottl, Henriette, 382.
Moussorgsky 48.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 22. 23. 26. 48. 49. 50. 101. 106. 107. 112. 113 122. 128. 155. 181. 185. 187. 192. 229. 233. 253. 254. 273. 302. 303. 310. 314. 315. 360. 380. 381. 389 f. 390. 391. 394. 395 f. 398. 399. 406. 412. 413. 463. 470. 471 f. 472. 475.
Muck, Karl, 385. 451.
Mudocci, Eva, 386.
Muffat, Georg. 130.
Mühldorfer, Wilhelm, 152.
Mühlfeld, Richard, 385. 398.
Müller, Adolf, 155. 273.
Müller, Joh. Georg, 405.
Müller (Leipzig) 395.
Müller, Robert, 223.
Müller, Wenzel, 267, 273.
Müller-Berghaus 397.
Müller-Hartung, Julie, 309.
Müller-Reuter, Theodor, 218. 394.
v. Mumm, W., 471.
Münchhoff, Mary, 233. 307. 313. 390 391 393. 479.
Musiol, Robert, 296.
Mysz-Gmeiner, Lula, 226. 396. 469. 477.
Nadar 375.
Nagel (Kammermusiker) 312.
Nagel, W., 429.
Nägeli, H. G., 268.
Napoleon I. 25. 377.
Napoleon III. 330. 378.
Naprawnik, E., 56.
Narbal 345. 346.
Nardini, P., 392.
Nast, Minna, 151. 314.
„Le National de 1834" 193.
Naval, Franz, 156. 314. 398. 451. 469.
Navratil, K., 147.
Nebe, Carl, 450.
Nedbal, Oskar, 225. 306.
Neefe 122.
Nef, Karl, 130.
Neff, Fritz, 440.
Neithardt, Aug., 267.
Neitzel, Otto, 308.
v. Nemours, Herzog, 190.
Nekrassow 57.
de Nerval 339.
Nessler, Victor, 299. 382.
Neugebauer, Carl, 225.
Nichols, Marie, 306
Nicking 465.
Nicodé, L., 173.
Nicolai, Friedrich, 122. 124.
Nicolai, Otto, 163.
Nielsen, Karl, 313. 385.
Nieratzky 470.
v. Niessen-Stone, Frau, 237.
Nietzsche, Friedrich, 91.
Nikisch, Arthur, 43. 153. 154. 156. 226. 227. 233 f. 236 f. 300. 303. 304 f. 384. 392. 395. 429. 458. 464.

Nikober 56.
Nohl, L., 427.
Nöldechen, Bernh., 451.
Nordica, Lilian, 76. 147.
Noskowski 472.
Nössler, Ed., 389.
Nottebohm, M. G., 147. 425. 426. 428.
Nourrit, Ad., 187. 188 f. 190. 194.
Novak 233.
Novalis 25.
Nowa, Alice, 454.
de la Nux, P. V., 302.
Oberstadt, Max, 233.
Ochs, Siegfried, 304.
Offenbach, Jacques, 180. 181 ff. 183 ff. 201. 240. 269 ff. 272. 273. 276. 279. 280. 302. 324. 382. 456.
Offenberg, Helene, 382.
Ofrossimow 55. 56 f. 58 f.
v. Ofterdingen, Heinr., 263.
Ohlhoff, Elisab., 227.
Ohnesorg, Carl, 461.
Okeghem, J., 164. 167.
Oldenboom-Lütkeman, Alida, 307. 478.
v. Oldenburg, Herzogin, 147.
Olitzka, Rosa, 230.
Ollner, Elsa, 381.
Olshausen, Paula, 230. 467.
Ondricek, Franz, 154. 156. 477.
Ordenstein, H., 234.
Orelio 149. 221. 450.
v. Orléans, Herzog, 190.
Orlow 56.
Ortigue 352.
de Orto, M., 175.
Ossipow 57.
v. d. Osten 151.
v. Othegraven, A., 395.
Otto, Frl., 153.
Otto, J., 268.
van Overeim 149.
Pacary, Lina, 77.
Pachelbel, Joh., 131.
de Pachmann, W., 236.
Paderewski, Ignaz, 149. 472.
Paër, Ferdinand, 301. 455. 459.
Paganini, Niccolo, 307. 314. 396. 415. 416. 471.
Pahnke, W., 471.
Paisiello, Giovanni, 273.
Palestrina, G. P., 169. 170. 175.
Palm, Margarete, 387.
Pankenin, Alma, 387.
Panofka, H., 282.
Pantschenko 57.
Panzner, Carl, 154. 231. 300. 389.
Papperitz, Robert, 147 f.
Parello 458.
Parry, Hubert, 395. 470.
Parsi, Frl., 458.
Patti, Adelina, 475.
Pauer, Ernst, 315.
Pauer, Max, 156. 311. 398.
Paufler 56 f.
Paul, Jean, 404.
Paul, Oskar, 168. 174.
Pauli, Max, 222.
Paur, Emil, 464.
Pauwels 149. 221. 450.
Pax, K. E., 267.
Pekschen, Mme., 157.
Pennarini, A., 152. 222. 456.
Pergolese, G. B., 407.
Perieberg, Arthur, 154.
Perron, Carl, 151. 154. 300. 316.
Pessard 272.
Pester-Prosky, Bertha, 457.
Peters, Verlag, 154. 173.
Petit, Pierre, 400.
Petri, Henri, 254.
Petri-Quartett 232.
Petschnikoff, Alexander, 234. 306. 312. 398. 466. 471.
Petschnikoff, Lilli, 234. 466.
Petzet, Walter, 234.
Pewny, Olga, 452.
Pfannschmidt'scher Chor 466.
Pfeil, H., 268.
Pfeilschmidt, Hans, 80.
Pfitzner, Hans, 43. 44. 75. 111. 231. 253. 301. 315. 384.
Phidias 323.
Philidor, F. A. D., 181. 184. 272.
Philipsohn, Dr., 228.
Phlippeau 450.
Picani, Nicola, 459.
Pieczonka, Käte, 467.
Pieper, Carl, 218. 394.
Pieper, Willy, 468.
Pierné 477.
Pierson 434.
Pinks 395.
Pinto, Frl., 303.
Plaichinger, Thila, 153. 223.
Planche, G., 192 f.
Planquette, Robert, 270. 272. 320 (Bild). 461.
Planté, Francis, 154.
Plato 260.
Playfair, Elzie, 311.
Plestschejew, A., 58.
Pleyel, Marie, 323. 355.
Plücker, Herm., 152.
Plüddemann, Martin, 398.
Plutarch 260. 409.
Podesti 302.
Poë, E. A., 52.
Pohl, C. F., 434.
Pohl, Luise, 341.
Pohl, Richard, 339. 343. 363.
Pohle, Max, 389.
Pohlig, Carl, 224. 294. 310. 397.
Poldini, Eduard, 220. 452.
Polese 150.
Polyklet 323.
Pomasansky 55.
de Pommaurne, P., 400.
Popper, David, 468.
Popper, Dora, 386.
Porst, Bernh., 153.
Porth, Viktor, 155.
Portmann, J. G., 167.
Posener Orchestervereinigung 396.
v. Possart, Ernst, 60. 93. 147. 223. 248. 395. 448.
Potpeschnigg, Heinrich, 467.
Pottgiesser, Carl, 457.
Pougin, Arthur, 126.
Pouilié 78.
Pracher, Fanny, 453.
Prager Streichquartett 399.
Prasch, Aloys, 75.
Prätorius, M., 167. 168.
Pregi, Marcella, 470. 478.
Preiss, Mme. 57.
de Près, Josquin, 399.
Presuhn 397.
Preuss, Arth., 225.
Preusse, C., 385.
Prévôst 190. 193. 196.
Prevosti, Franceschina, 473.
Prigoschy 57 f.
Prill, Emil, 295.
Prill, Karl, 389.
Prod'homme, J. G., 240. 371.
Proksch, J., 147.
Pröll, Rudolf, 151.
Propertius 261.
Proteininsky 56.
Prüfer, A., 62. 296.
Prüfer, H., 155.
Prusse, Theodor, 467.
Prüwer, Jul., 451.
Puccini, Giacomo, 220. 455 460. 461 f.
Puchat, Max, 147.
Pugno, Raoul, 396.
Purcell, H., 50.
Purschian, Otto, 152. 223. 383.
Putiata 57.
v. Putkammer, Frau, 383.
Quantz 122.
Quicherat, L., 188. 189. 190.
Raabe, Peter, 315. 470. 477.
Rabl, Walter, 154. 298.
Rabonato 458.
Rachmaninow 56 f. 57 f. 58.
Radecke, Robert, 94.
Radig, Paul, 257. 393.
Radnitzky, C., 435.
Radó, Frl., 151.
Radow, Rich., 219.
Raff, Joachim, 72. 173. 395. 466.
Rahter, D., 154. 308.
Raimund, Ferdinand, 150.
Rains, Léon, 314.
Rajchmann, Alexander, 472.

Rameau, J. P., 312. 459.
Rampelmann, W., 465.
Rafael 23. 254.
Rappert 56. 57.
Rappoldi-Kahrer, Laura, 232.
Rasmadse 56 f. 57.
Ratschinsky 58.
Raven, Dagmar, 308.
Raven, Theo, 455.
Ravoth, Käthe, 467.
Raymond, E, 471.
Reber, N. H., 368.
Rebicek, Josef, 72. 228. 232. 387. 397.
Rebner, Adolf, 311. 386.
Recio, Marie, 400 (Bild). 417 f.
Recio, Mme., 423.
Redlich, Karl, 410.
Regan, Anna, 126.
Reger, Max, 43. 44. 131. 231. 253. 438.
Regneas 151.
Rehberg, Willy, 471.
Reicha, Anton, 363.
Reichardt, Joh. Fr., 122.
Reichenberger, Hugo, 72. 301.
Reicher, Thea Dora, 309.
Reichhardt, Gust., 267.
Reichmann, Theodor, 72.
Reimann, Heinrich, 296. 475.
Reinecke, Carl, 387. 395.
Reinhardt, H., 277.
Reinisch, Anna, 301.
Reinmar der Alte 263.
Reisenauer, Alfred, 227. 236. 310. 317. 389. 395. 465.
Reissmann, August, 449.
Reiter, Josef, 134.
Rellée, Leonore, 459.
Reman, Ida, 389.
Remmert, Martha, 473.
Rémond, Fritz, 222. 382.
de Rémusat, Comte, 416.
Renaud, W., 478.
v. Rennes, Catharina, 296.
Renz, Willy, 323.
Rettich, Rich., 315.
Reubke, Julius, 438.
Reucker, Alfr., 225.
Reusch, Karl, 464.
Reuss, August, 315.
Reuss, Eduard, 465.
Reuter, Hedw., 228.
Reuther, Carl, 235.
„Revue des Deux Mondes" 192.
„Revue du Théâtre" 193.
Reyer, Ernest, 296. 358.
v. Reznicek, E. N., 464.
Rheinberger, Josef, 217. 255. 287. 392. 438 f.
van Rhyn, Sanna, 473.
Richard, Hans, 479.
Richter, C. F., 471.
Richter, E. F. E., 148.
Richter, Hans, 249. 309. 398. 474.
Richter, Ludwig, 240 (Bild).
Riedel, Hermann, 448 f. 451.
Riemann, Hugo, 127. 132. 166. 218.
Ries, Antonie, 461.
Ries, Ferdinand, 434.
Ries, Marie, 304.
Rietsch 477.
Rietz, J. 18 f.
Rihl 472.
Riller, O., 234.
Rimsky-Korsakow 55 f. 56 f. 383. 389. 469. 478.
Ripper, Alice, 316. 395.
Risler, Edouard, 109.
Ritter, A. G., 166. 168 f. 438.
Rittershaus, Alfr., 237.
Robinson, Ada, 222. 382.
Roediger, Karl, 453.
Roediger, Klara, 231.
Roger 272.
Roger-Miclos, Marie, 303. 311.
Romaneck, Maria, 230.
Romberg, Bernhard, 97.
Römhild, Alb., 469.
Röntgen, J., 388. 462.
Rosé, A., 389.
Rose, Francis, 297.
Rosenmüller 170.
Rosenthal, Moriz, 156. 477.
Rössel, W., 467.
Rossini, Giacomo, 26. 106. 126. 181. 185. 195. 273. 301. 324. 336. 390. 458.
Roth, Bertrand, 72.
Roth, Fr., 277.
Rothenbücher, Max, 467.
Rother, Anna, 389.
Rothwell 149. 297.
Rotschild 418.
Rottenberg, L., 391.
Rousseau, J. J., 131. 380.
Ruben, M., 477.
Rubetz, A., 56.
Rubinstein, Anton, 56 f. 57 f. 58 f. 128. 224. 229. 383. 390. 394. 466. 470.
Rübner, Cornelius, 466.
Rübsam, Rich., 221.
Rückauf, Anton, 147. 160 (Bild).
Rüdel, Hugo, 229. 386.
Rüders, Anny, 381.
Rüdiger 151.
de la Rue, P., 175.
Ruegger, E., 393. 466. 470.
Rühlscher Gesangverein 391.
Ruinen 228.
Rüsche, Cäcilie, 312. 313.
v. Russland, Grossfürstin Helene, 423.
Rust, F. W., 473.
Ruzek, Marie, 451.
Ruzicka 470.
Rybakow 57.
Ryken, Georg, 478.
S., J. A., 129 ff.
Sabatier 126.
Sabellier 150.
Sachs, Hans, 168. 343.
v. Sachsen-Weimar, Anna Amalie, 414.
Saenger-Sethe, Irma, 315. 398.
Safónoff, W. J., 478.
Sahla, Rich., 312.
Saint-Saëns, Camille, 77. 112. 155. 156. 183. 233. 302. 316. 317. 358. 393. 438. 459. 471. 474. 475.
Saitzew 58.
Salcher, Joseph, 453.
Salewski 312.
Salieri, Antonio, 273.
Salomon, H., 296.
Salter, Norb., 206.
Salvi, Elsa, 223.
Samuel, Adolphe, 419.
Sand, Georges, 55.
Sandow, Eugen, 465.
Sandow-Herms, Adelina, 387. 465.
de Sarasate, P., 393. 467. 472.
Sarti, J., 459.
Sass, Arthur, 396.
Sattler, Heinz, 461.
Sauer, Emil, 236. 311. 399. 467. 468. 478.
Sauer, Kpm., 299.
Sauret 307.
Sauset 311. 470.
Sauvan, Martha, 386.
Savić, Gertrud, 400.
Savine, Mme., 300.
Sayn-Wittgenstein, Fürstin, 371. 420. 421. 422. 423.
Scandellus 169.
Schäfer 55.
Schäffer, J., 166 f., 268.
Schaljapin 383.
Schalk, Josef, 320.
Schantzberg 57.
Schapira, Wera, 478.
Schapitz, O., 397.
Scharwenka, Ph., 306.
Scharwenka, Xaver, 234. 310. 387.
Schauer, Alfred, 155.
Schauer-Bergmann, Martha, 310.
v. Schaumburg-Lippe, Maria, 407.
v. Schaumburg-Lippe, Wilhelm, 407. 408.
v. Scheele, Ida, 219.
Scheffels, Walter, 462.
Scheidemantel, K., 151. 298. 398. 472.
Schein, Joh. Herm., 296.
Scheinpflug, Paul, 307. 389.

Schemann 234.
Schenk, Frl., 398.
Schenk (Russland) 56 f. 57.
Schenker, H., 385.
Schicht, Joh. Gottfried, 72.
Schiller, Friedrich, 23. 105 f. 124. 254. 403. 463.
Schillings, Max, 44. 60 80. 111. 248. 316. 391.
Schillings-Ziemsen, Hans, 383.
Schindler, Anton, 424.
Schink, J., 224.
Schirmer, Robert, 222. 382.
Schlegel (Gebrüder) 25.
Schlesinger 154.
Schlesinger (Paris) 356.
Schlick, A., 165 f. 169. 175.
Schloss, Charlotte, 222.
Schmidt, Alma Johanna, 389.
Schmidt (Elberfeld) 470.
Schmidt, Felix, 227.
Schmidt, Hans, 234.
Schmidt (Kassel) 312.
Schmidt (Strassburg) 316.
Schmidt-Köhne, Frau, 237.
Schmierer (Schmicerer), J. A., 130.
Schmitt, Phil., 231.
Schmitz-Pollender, Elisabet, 465.
Schnabel, A., 305. 306. 307. 386. 464. 467.
Schnabel (Trio) 397.
Schneider, Friedrich, 447. 480.
Schneider, Karl, 369. 370.
Scholimeyer, Ad., 205.
Scholz, Bernhard, 133.
Schönberg, Arnold, 385.
Schönfeld, Paula, 219. 451.
Schönherr, A., 71.
Schörg-Quartett 396.
Schott, B., 154.
Schramm, Hermann, 454.
Schreider, K., 57.
Schreier, Frl., 237.
Schreiter, Hertha, 468.
Schröder, Hans, 470.
Schroeder, Alwin, 476.
Schroeder, Johannes, 229. 387.
Schrödter, Fritz, 461.
Schröter, L., 170.
Schröter, O., 219.
Schubert, Franz, 22. 59. 107. 122. 127. 128. 147. 156. 171. 228. 229. 232. 268. 305. 311. 314. 316. 384 f. 386. 389. 390. 393 f. 394. 395 f. 439. 463. 464. 468. 470 f. 471. 473. 476. 477. 479.
Schubert, O., 72. 229. 307.
v. Schuch, Ernst, 151. 218. 232. 298. 398.
Schuchardt, F., 286.
Schulgin 55.
Schultze 149.
Schulz, Erna, 306.
Schulz, J. A. P., 122. 380.
Schulz (Rostock) 397.
Schulze-Erler 465.
Schumann, Clara, 15. 16. 96. 160 (Bild).
Schumann, G., 227. 306. 307. 439. 463.
Schumann, Robert, 8 ff. 94 ff. (Beziehungen zu J. H. Lübeck und J. J. H. Verhulst). 22. 51. 59. 80 (Bild). 115. 116. 128. 156. 160 (Bild). 195. 226. 227 f. 228. 230 f. 234. 306. 308. 311. 313. 314. 316. 324. 325. 341. 361. 388. 389. 390. 392. 393. 394 f. 395. 463. 464. 465. 467. 468. 477. 478.
Schumann-Heink, Ernestine, 76. 153. 218. 310. 313. 314. 381. 382. 383. 389. 390. 393 f. 394. 399. 461. 477.
Schuppanzigh, J., 282.
Schuster (Quartett) 315. 316.
Schütz, Hans, 153. 300. 385.
Schütz, Heinr., 22. 170.
Schwab, Carl, 381.
Schwarz, Blanche, 388.
Schwarz, Max, 388.
Schwendler 233.
Schwickerath, Prof., 384 f.
Scomparini, Maria, 220.
Scribe, E., 187. 188. 190. 194. 200. 342. 455. 456.
Sebald 313.
Séchan 189. 194.
v. Seebach, Graf, 218.
Seegert, Ida, 307.
Seidel 390.
Seidl, Anton, 463.
Seidl, Arthur, 147.
Seifert 56.
Seiffert, Marie, 219.
Seiffert, Max, 130. 437.
Seim, Rob., 461.
Seitz, Prof., 297. 397.
Sekles, Bernh., 231.
Seligmann, A., 452.
Senfl, Ludwig, 266.
Sengern, Leonore, 153. 300.
Serato, Arrigo, 133. 303. 311.
Serda 190.
Seret, Marie, 230. 314.
Serpette 272.
Seuffert 465.
Severin, Emil, 228. 308.
Servius Tullius 260.
Seyffardt, E. H., 397.
Seyfried, J., 434.
Sgambati, G., 396.
Shakespeare 254. 331. 333. 338. 339. 346. 349. 350. 355. 356. 369. 370. 373. 374. 408. 420.
Shedlock, J. S., 8.
Sibelius, Jan, 53. 63. 469.
Sieder, Alfr., 301.
Siegmann-Wolff, Philla, 461.
Siewert, Hans, 149. 297. 451
Signol 400.
Silcher, Friedr., 227. 267.
Siloti, Alex., 396.
Simon, Kommerz.-Rat, 56. 457.
Simrock, N., 154.
Sinding 232. 233 386. 389. 390. 392.
Singakademie, Robert Schumannsche, 469.
Singer, Edm., 397.
Singer, Richard, 227.
Sinigaglia 391.
Sistermans, Anton, 227.
Sitt, Prof., 295. 395.
Sittard, A., 226.
Sittard, Joseph, 449.
Sjögren 86.
Skenn-Gipser, Else, 469.
Skopas 323.
Skvor, Max, 306.
Slaviansky, Nadina, 57. 156.
Slezak, Leo, 76. 225. 461.
Slivinski, Jos., 310. 397.
Smetana 75. 147. 302. 384. 390. 396. 432. 433. 462.
Smithson, Henriette, 336. 349 ff. 354 ff. 400 (Bild).
Söchting, Emil, 134.
Sokalsky 56. 57 f. 58.
Sokolow, V., 56 f. 57 f. 58 f.
Solovjew 56 f. 57 f.
Sommer, Curt, 304.
Somow 56. 57 f.
Sondermann 474.
Soomer, Walter, 221. 455.
Sophokles 346.
Sorani, Emil, 151. 299. 454.
Sousa, J. Ph., 278.
Speltrino 303.
Spendiarow 57.
Sperontes 122.
Spett, Joh., 130.
Spiess, Hans, 151.
Spiess, Prof., 86.
Spiro 56.
Spitta, August, 160.
Spohr, L., 128. 307. 391. 397.
Spontini 329. 334. 335.
Sporck, Graf, 378.
Sseroff 383.
Ssobinoff, Leonid, 224.
Stade, D. F., 12.
Staegemann, Helene, 235. 314. 478.
Stamitz, Joh., 132.
Stammer 75.
Stanford 310.
Stark, Lodovica, 309.
Starke, Kpm., 155. 471.
Startzow 55. 56 f. 57.

v. Statzer, Josefine, 151.
Stavenhagen, Agnes, 309.
Stavenhagen, Bernhard, 147.
Steffan, Anton, 122.
Steffens, Herm., 151.
Stein 257. 280.
v. Stein, H., 284.
Steinbach, Emil, 233. 475.
Steinbach, Fritz, 147. 224. 235. 312. 394. 472.
Steindel-Quartett 234. 386.
Steinert, Ad., 223.
Stennebrüggen 316.
Stephan, Anna, 236.
Stephanesco. G., 149.
Stephani, Alfred, 453.
Stermicz 302.
Stern, A., 367.
Stern, Antonie, 230.
Stern, J., 429.
Sternfeld, Richard, 430.
Steuerlein 168.
Stobäus, J., 168f. 172.
Stockhausen, Kpm., 116. 234. 316.
Stoll, Lisbeth, 221. 455.
Stoltz, Eugenie, 386.
Stoltzer, Th., 170.
Stolzenberg, C., 224.
Stoye 394.
Stradal, Aug., 379. 439.
Straesser, Ewald, 385.
Stransky, Jos., 222. 382
Straube, Karl, 295. 395.
v. Strassburg, Gottfr., 263.
Strauss, Johann, 179. 275. 276ff. 320 (Bild).
Strauss, Joh., jr., 156.
Strauss, Richard, 21f. 43. 44. 107. 110. 112. 113. 154. 206. 228. 232. 236. 245 246. 253. 256. 309. 311. 314. 315. 317. 384. 389f. 391. 393. 447. 452. 459. 468. 470. 472. 474. 478.
Streicher, Th., 305. 310.
Streichorchester Berliner Tonkünstlerinnen 387.
Streitenfels, Irene, 387.
Stronck, R., 462.
Stscherbatschew, A., 58.
Stscherbatschew, N., 58. 173.
Stschurowsky 56. 57f.
Stuck, Fr., 48.
Sturm, Wilhelm, 465.
Stury, Max, 219.
Suchanek, Elis., 301.
Sucher, Rosa, 447.
Sudermann, Herm., 25.
Sullivan, Arthur, 278f. 320 (Bild) 454.
Suphan, Bernhard, 410.
v. Suppé, Franz, 221. 274f. 302. 320 (Bild). 453.
Süsse, Otto, 231. 462.
Suter, Hermann, 304.
Svendsen 234. 310. 476.
Sweelinck, P., 399.
Sybin, Mme., 57.
Szabados, Prof., 220.
Szántó, Lilli, 220.
Szendy, Prof., 220.
Szerémi, Gustav, 468.
Szika, Ida, 381.
Szirowatka 221.
Szopski, Felicyan, 472.
Szoyer, Frl., 452.
Szymanski 153.
Tacitus 261.
Taglioni 189. 194.
Tanajew 465.
Tänzler, Leo, 381.
Tappert, Wilh., 436.
Taskin 57.
Taubert, E. E., 134. 387.
Taubert, W., 368.
Taubmann, Otto, 376. 379f.
Tausch, Julius, 95.
Telemann 121.
Tenger 426.
Terminska, Alma, 56.
Terrasse 270.
Tester, Emma, 237.
Thayer, A. W., 425. 426. 427. 428.
Thibaud, Jacques, 109. 154 156. 303. 313. 475. 476.
Thierfelder, Prof., 397.
Thode, H, 294.
Tholfus, Toni, 470.
Thomas, A., 183. 273.
Thomas, Eugène, 398.
Thomas, Fra, 166.
Thomas-St. Galli, Frau, 471.
Thornberg, Julius, 472.
Thuille, Ludwig, 133. 220. 224. 231. 301. 317. 440. 451. 465.
Tieck, Ludwig, 25.
de Tière, Nestor, 299.
Tierie, A., 149. 221. 462.
Tiersot, Julien, 77.
Tijssen, Jos., 151. 152.
Tintoretto 23.
Titow, A., 56f. 57.
Tittel, Bernh., 221. 455.
Tizian 23. 25.
Toggart, Miss, 392.
Toller, Georg, 383.
Tolstoi 56. 57.
Tonkünstlerverein, Niederländischer 71.
Tordek, Ella, 476.
Tornelli, Giovanna, 155.
Toscanini 453.
Townshend 396.
Trebess-Reucker, Bertha, 226.
Tregler, Ed., 306.
Trévaux 190.
de Treville, Mlle, 224.
Trienes, H., 393.
Troitzsch 381.
Tschaikowsky, P., 48. 53. 56. 57f. 156. 224. 234. 240 (Bild). 254. 306. 308. 310. 312. 313. 314. 315. 383. 384. 385. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396f 464. 466. 473. 475. 478.
Tschirch, F. W., 268.
Tuma 477.
Uhland, Ludwig, 98. 256.
Uhlmann, Eva, 389.
v. Ulmann 300.
Ulrich, H., 368.
Ulsacker, A., 392.
Unger, Caroline, 126ff. 160 (Bild).
Unger, Walther, 475.
Urana 458.
Urban, Erich, 240. 320.
Urhan 190.
Urius, Jacques, 153. 300. 457. 473.
Ussatow 56f. 57f. 58.
Vaillant 199.
Valentin, Marie, 151.
Varney, L., 270. 272.
Vasquez, Frau, 452.
Vavra, Udalrich, 306.
Vecchi, O., 438.
v. Vecsey, Franz, 229. 306. 307. 314. 382.
van Veen, Jos. M., 228. 306. 387. 465.
Veit 389.
Verdaguer 458.
Verdi, G., 51. 64. 80. 106. 220. 232. 273. 296. 380. 381. 385. 394. 454. 455. 460. 463. 464. 468. 475.
Verhulst, Joh. J. H, 8ff. 80 (Bild). 94ff.
Vernet, Horace, 355. 356.
Vernet, Louise, 356.
Vernet, Mme., 356.
Véron, Dr., 187. 188ff.
Versel, Theresa, 155.
Vetter, Else, 467.
Viardot, Pauline, 200.
Vidron, Angèle, 152. 394.
Vieuxtemps, H., 399. 471.
Villebois 57f.
Violin, Moriz, 317.
Viotti, G. B., 312.
Virgil 331. 339. 344. 347. 420.
Vischer, F., Th., 23. 24.
Vogel, E., 130.
v. d. Vogelweide, Walter, 263.
Vogler, Abt, 168.
Volbach, Fritz, 475.
Volkmann, Robert, 135. 233. 389. 395.
Vollerthun, Georg, 307.

Voltaire 25.
de Vos 149.
Voss, J. H., 124.
de Voss 297.
Vulpius, M., 168.
Wachmann, Ed., 156.
Wackenroder 25.
Wagner, Elsa, 232.
Wagner, Richard, 3 ff (Ein R.-W.-Denkmal). 22. 26. 43. 44. 80 (Bild vom W.-Denkmal). 51. 61. 62. 63. 75 ff. 80 (Wohnhaus in Biebrich, Bild). 83 ff. 106. 110. 112. 116. 128. 164. 187. 203. 204. 206. 217. 220 f 222. 231. 235. 245. 247 f. 256. 274. 281. 283. 284. 286. 298. 299. 300. 304. 310. 323. 339. 341. 343. 346. 347. 358. 366. 372. 377. 385. 390. 391. 393. 397. 408. 409. 413. 418. 430. 431. 436. 447. 451. 452. 453. 455. 457. 458. 460. 462. 472. 473. 477.
Wagner-Festspiele 83 ff.
Wagnerverein, Allgemeiner, 43.
Wagner-Verein, Berliner, 375.
Wagner-Verein (Berlin und Berlin-Potsdam) 385.
Wagner-Verein (Darmstadt) 231.
Wagner, Siegfried, 281. 294. 397. 463.
de Wailly, Leon, 342.
Waldeck, Rudolfine, 149.
Waldmann, Dr., 171.
Walker, Edith., 231. 234 f. 310. 311. 315. 385. 393. 395. 399. 475.
Walle-Hansen, Dagmar, 313.
Wallaschek, Rich., 202 f.
Wallnöfer, Adolf, 459.
Walter, Marie, 397.
Walter, Raoul, 478.
Walter (Strassburg) 316.
Walter-Choinanus, Iduna, 227. 309.
Walther, Gust., 229.
Walther, Joh., 165 ff. 170. 172. 175. 266.
Walther, Madeleine, 229.
Wambach, Emile, 478.
Warlamow 57.
Warnay, Rosa, 152.
Wartel 190. 196.
Waschow, Gustav, 298.
Wasielewsky 94. 97.
Webber, A., 316.
Weber, Anselm, 267.
v. Weber, E., 284.
Weber, J. J, 435.
v. Weber, K. M., 22. 128. 195. 224. 227. 233. 267. 306. 310. 329. 368. 389 f. 395. 454. 465. 473.
Weckerlin 377.
Weckmann, Matthias, 147.
Wedekind, Erika, 381. 383. 454. 472.
Wegeler 434.
van de Weghe, Dirx, 149.
Wegmann, M., 467.
Weger, A.. 320.
Weichsel, Oskar, 227.
Weidenbrück 57.
Weigmann, Fr., 459.
Weil, S., 471.
Weimarn, P., 57 f.
Weingarten, Hedwig, 219.
Weingartner, Felix, 43. 77 f. 226. 235. 236 f. 311. 315. 330. 374. 375. 376. 378. 384. 385. 389. 395. 397. 463. 470. 474. 476. 479. 480.
Weisse, M., 168.
Weisse, Christian, 124.
Weissleder, Franz, 152.
Wekschin 56.
Wend, Otto, 471.
Wendling, Carl, 397.
Wenzel, E. J., 15.
Wermann, Oskar, 134.
Wermez 150.
Wernecke 390.
Werner, Max, 236. 305. 391. 465 f.
v. Werra, Ernst, 129 ff.
Wesendonck 391.
West 280.
Wetzler 475. 476.
Wever, Franziska, 236.
Weweler, August, 456.
Whistling 99.
Whitehill, Clarence, 151. 454.
Whitman, Walt, 52.
Whittier 52.
Wibbels 149.
Wiborg, Elisa, 294.
Wicke, O., 462.
Widmann, K., 470.
Widor, C. M., 438.
Wieck, Friedrich, 15
Wieland 403.
Wienbarg 25.
Wieniawski, H., 218. 234. 314. 466.
Wihan 385.
v. Wildenbruch, Ernst, 234. 248.
Wilder, M., 419.
Wilhelm III. (Holland) 8.
Wilhelm, Karl, 267.
Wilke, Theodor, 383.
Willamow 55. 57.
Wille, Marie, 383.
Winderstein, Hans, 233. 235. 236. 314. 473.
v. Winterfeld, K., 168.
Wirth, Prof., 305.
Wissiak, Wilhelm, 151. 299.
v. Wistinghausen, R., 307.
Witt 166 ff.
Witte 391.
Wittekopf, Rud., 450.
Wittenberg, Alfred, 386.
Wittich, Marie, 295. 381.
Wittkowsky 477.
Wohlgemuth 395.
Wolf, Hugo, 21. 42. 43. 44. 72. 155. 227. 230. 284. 302. 305. 307. 309. 311. 315. 393. 397. 399. 431. 432. 465. 467. 470. 472. 473. 476. 477.
Wolf-Ferrari 154. 472.
Wolff, Charles, 148.
Wolff, Hermann, 148.
Wolfram, Carl, 447.
Wolfrum, Karl, 287.
Wolfrum, Philipp, 243 ff (Heidelberger Musikfest). 287. 320 (Bild). 479.
Wolkonsky, Fürst, 56.
Wollgandt 393. 395.
v. Wolzogen, Elsa Laura, 472.
v. Wolzogen, Ernst, 447. 472.
v. Wolzogen, Hans, 294.
Wood, Henry, 236.
Woyrsch, Felix, 231. 307.
Wranitzky 282.
Wüllner, F., 390.
Wüllner, Ludwig, 235. 305. 310. 393. 397. 454. 467. 468. 470.
Wurm, Mary, 393. 467.
Wurmser, L., 156.
Ysaye, Eugène, 236. 315. 389. 399. 477.
Zacharewitsch, Michael, 307. 387.
Zador, Desider, 76.
v. Zadora 386.
Zajic, Florian, 387. 393. 466.
Zalsman, Gerard, 307.
Zander, A., 465.
Zarest, Julius, 383.
Zarlino, G , 168.
Zawitowski 458.
Zelenski 472.
Zell 280.
Zeller, Karl, 179. 277. 300.
Zelter, K. F., 23. 122. 267. 339. 426.
Zemaneck, W., 316.
Zepler, Bogumil, 280. 320 (Bild).
Ziehrer, C. M., 277.
Zilcher, Hermann, 313. 398. 466.
Zimmer, Margarethe, 306.
Zimmermann, Ludwig, 298
Zitelmann, Valerie, 229.
Zöllner, Auguste, 469.
Zöllner, H., 220. 224. 396.
Zöllner, K., 268.
Zuccalmaglio 122. 124.
Zumpe, Herman, 60 ff. 80 (Bild). 224. 231. 277. 397. 447.
Zumsteeg, R., 122.
v. Zur-Mühlen, Raim., 228. 236. 304. 311. 312. 395. 468.
Zuschneid, Karl, 440.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Carpe, Adolph: Der Rhythmus. 129.

Degner, E. W.: Anleitung und Beispiele zum Bilden von Kadenzen und Modulationen. 203.

Fischer, Georg: Hans von Bülow in Hannover. 285.

Haberlandt, M.: Hugo Wolf, Erinnerungen und Gedanken. 284.

Hartwich, Otto: Richard Wagner und das Christentum. 437.

Kalischer, Alfr. Chr.: Die Macht Beethovens. 284.

Keller, Otto: Illustrierte Geschichte der Musik. 437.

Krause, Emil: Neuer Gradus ad Parnassum. 436.

Lamprecht, Karl: Deutsche Geschichte. Erster Ergänzungsband: Tonkunst etc. 62 ff.

Leighton Cleather, Alice and Crump, Basil: The Ring of the Nibelung. 203.

Levy, Gustav: Richard Wagners Lebensgang in tabellarischer Darstellung. 284.

Riemann, Hugo: Grosse Kompositionslehre. II. Bd. 128.

Ritter, Hermann: Allgem. illustrierte Enzyklopädie der Musikgeschichte. 128.

Tappert, Wilhelm: Richard Wagner im Spiegel der Kritik. 436 f.

Wallaschek, Richard: Anfänge der Tonkunst. 202 f.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Ashton, Algernon: Sonate in es-moll für Pianoforte. op. 101. 439.

Barclay Squire, W.: Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge. 438.

Berlioz, Hector: Resurrexit für Chor und Orchester. Klavierauszug mit Text von O. Taubmann. 376. 377. — Religiöse Betrachtung. Klavierauszug mit Text von O. Taubmann. 377. — Heroische Szene. Klavierauszug mit Text von O. Taubmann. 377. — Der fünfte Mai op. 6. Klavierauszug mit Text von O. Taubmann. 377. 378. — Kaiserhymne op. 26. Klavierauszug mit Text von Ph. Scharwenka. 378. — Neue Bearbeitungen zu zwei und vier Händen von O. Taubmann. 378. 379. — Bearbeitungen für Pianoforte à 2 ms. von Aug Stradal. 379.

Blech, Leo: Zwei Quartette in oberbayerischer Mundart (für gemischten Chor) op. 8. 286.

Brandts Buys, Jan: Quintett. 132

Collegium musicum (Hugo Riemann). 132.

Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. 10. Band: Orchesterwerke des 17. Jahrhunderts. 129.

v. Dohnanyi, Ernst: Quartett op. 7. 132.

Draeseke, Felix: Christus. Ein Mysterium in einem Vorspiel und drei Oratorien. 203 ff.

Flügel, Ernst: Drei Klavierstücke op. 60. 439.

Franck, Richard: Sonate No. 2 für Violoncello und Klavier op. 36. 135. — Sonate No. 2 für Violine und Pianoforte op. 35. 287.

Guilmant, Alexandre: Siebente Sonate für Orgel op. 89. 437 f.

Händel, G. F.: Konzerte für Orgel und Orchester. Herausgegeben von M. Seiffert. 437.

Hausmann, Robert: J. S. Bach. Drei Sonaten für Violoncello und Pianoforte. 287.

Heinemann, W.: Klavierstücke zu 4 Händen. — 6 Klavierstücke op. 2. — Sechs Lieder op. 6. — Sechs Kinderlieder op. 7. — Sechs Kinderlieder op. 8. — Kinderlieder op. 9. — 4 Gesänge op. 12. 134.

Henschel, Georg: Requiem. op. 59. 64.

Holländer, Alexis: Sechs Charakterstücke für Violine und Violoncello mit Klavierbegleitung. 287.

Jaques - Dalcroze, E.: Trois morceaux pour Violoncelle avec accompagnement du piano. op. 48. 287.

Järnefelt, Armas: Korsholm, symphonische Dichtung. 63 ff.

Kessel, Franz: Kain. Phantastische Tondichtung für grosses Orchester. 440.

Kienzl, Wilhelm: Drei Gesänge op. 66. 135.

Klengel, Julius: Konzert No. 4. Kadenz und Schluss zum Violoncellkonzert op. 33 von R. Volkmann. — Technische Studien. — Suite No. 2 op. 40. 135.

Koch, Friedr. E.: Halleluja! Festkantate op. 27. 286.

Koessler, Hans: Der 46. Psalm 133. — Kol Nidre für Solostimme und gem. Chor. 286. — Altdeutsche Minnelieder. 438.

Liszt, Franz: Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia. Arrangiert von August Stradal. 439.

Loewe, Karl: Balladen und Lieder. Für Pianoforte übertragen von Karl Reinecke. 439.

Neff, Fritz: Schmid Schmerz. Für gemischten Chor und Orchester op. 6. 440.

Reger, Max: Monologe. op. 63. — Zwölf Stücke. op. 65. — Zweiundfünfzig Vorspiele. op. 67. — Zehn Stücke. op. 69. 131 f.

Reiter, Josef: Des Sängers Fluch. — Frau Hitt. 134. — Klaviergedichte. op. 57. 439.

Rheinberger, Josef: Zwei Lieder. 438.

Röntgen, Julius: Sonate für Violoncello und Klavier op. 41. 135.

Salter, Norbert: Orchesterstudien für Violoncello. 206.

Sauret, E.: Gradus ad parnassum du Violoniste. 286.

Scholz, Bernhard: Deutsches Flottenlied op. 86. 133.

Schuchardt, Friedrich: Petrus Forschegrund. Oratorium. 285.

Schulz - Beuthen, Heinrich: Harald. Ballade für Männerchor, Baritonsolo, grosses Orchester und Klavier op. 46. 440.

Schumann, Georg: Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor op. 31. 439.

Sinigaglia, Leone: Konzert für Violine u. Orchester op. 20. 133.

Söchting, Emil: Weihnachtslied op. 31. 134.

Taubert, E. E: Vier Lieder op. 62. — Vier Lieder op. 64. 134.
Thuille, Ludwig: Traumsommernacht op. 25. 133. — Sonate für Violoncello und Klavier op. 22. 135. — Drei Lieder op. 24. 440. — Traumsommernacht. Für vierstimmigen Frauenchor, Solovioline und Harfe op. 25. 440.
Wermann, Oskar: Neun Gesänge op. 125. 134.
Wolfrum, Karl: Sonate für Orgel op. 4. — Sonate für Orgel op. 15. 287.
Zuschneid, Karl: Melodische Studien für Klavier op. 59. 440.
Zweig, Otto: Suite in E für Pianoforte op. 6. 439.

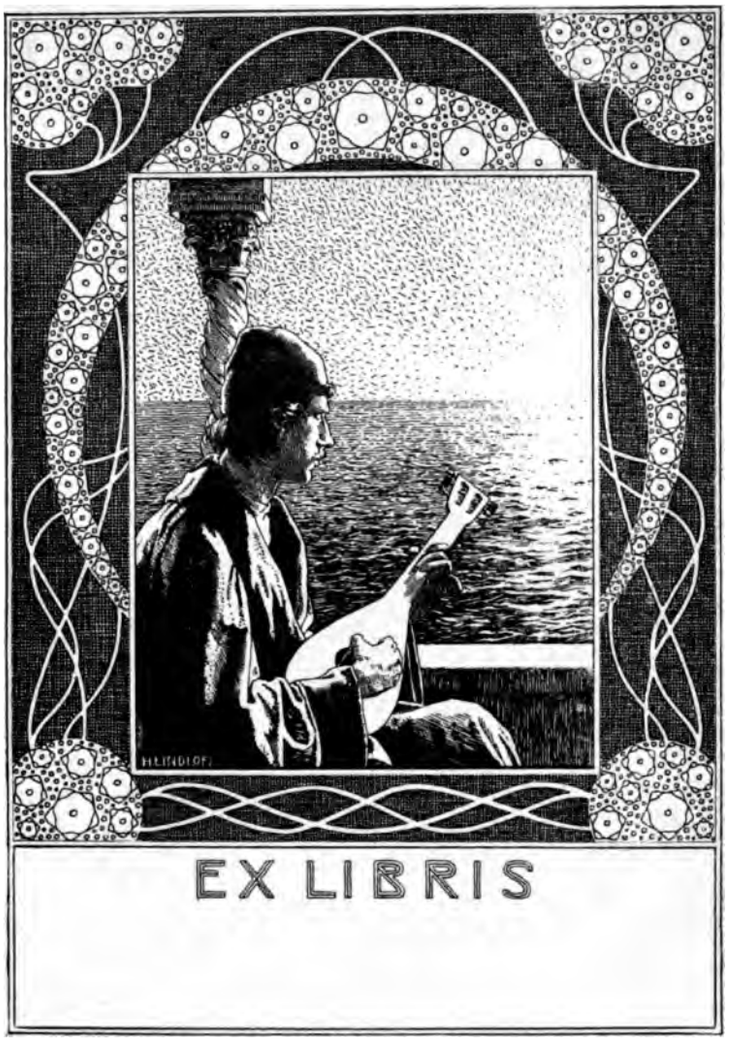
REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Adam, Adolphe: Lettres sur la musique française 444.
Adler, Felix: Herman Zumpe † 207.
Baltzell, W. J.: The young woman in music her opportunities 208.
Batka, Richard: Gerhard Schjelderup, der Musikdramatiker Norwegens 136.
— Wunderhornklänge 290.
Battke, Max: Jugend-Konzerte 139.
Baur: Zumpes Sawitri 290.
Bellaigue, Camille: Der Esprit in der Musik 137.
Berdenis v. Berlekom, Marie: Seleneia 67.
Blaschke, Julius: Ein Dutzend Tonmeister im Lichte Grillparzers 289.
Bouyer, Raymond: Schumann et la musique à programme 290.
— Berlioz jugé par Wagner 290.
Boutarel, A.: Werther 290.
Brandes, Fred: Dr. August Friedrich Manns 136.
Braungart, Richard: Herman Zumpe † 138.
Cametti, Alberto: Un nuovo documento sulle origini di Giovanno Pierluigi de Palestrina 441.
Conrat, Hugo: Kunst und Geschäft 207. 288. 442.
Deutsches Volksblatt (Wien): Vom Komponisten des Postillon von Lonjumeau 66.
— Beethoven und seine Ärzte 207.
Deutsche Wacht: Zur Parsifal-Aufführung in Amerika 139.
Diemberger, J.: Eine Erinnerung an Beethoven 137.
Dorn, Otto: Zwei ungedruckte Briefe Richard Wagners 442.
Dubitzky, Franz: Kein Loblied 207.
— Musterprogramme und Musteraufführungen unserer Militärkapellen 289.
Eitner, Robert: Musik in Hannover 289.
Elsner, Oscar: Musikalische Erinnerungen 65.
Enders: Der Choralstreit 441.
L'Etoile Belge: Zur Vorgeschichte der Familie Beethovens 207.
Evans, Edwin: The other side of music study at Paris 137.
F.W.: Musikalische Erinnerungen 67.
Fliegende Blätter für Katholische Kirchenmusik: Papst Pius X. 290.
Friedrichs, Elsbeth: Der ästhetische Wert der Elementargrössen in der Musik 138.
Gigault, Nicolas: Un organiste au 17. siècle (von André Pirro) 290.
Gilman, Lawrence: Richard Strauss, Tschaikowsky and the idea of death 137.
Goetschius, Percy: Lessons in music form 208.
Grassi-Landi, B.: Genesi della musica 441.
Grunsky, Karl: Hugo Wolf als Lyriker 136.
Hahn, Arthur: Münchener Wagner-Festspiele 289.
— Herman Zumpe †; Zumpe in München 290.
Hamann, Ernst: August Klughardt 65.
d'Indy, Vincent: César Franck 290.
Istel, Edgar: Goethe und J. F. Reichardt 137.
Jansen, F. Gustav: Ungedruckte Briefe von Robert Schumann 442.
Johannes, Eugen: Die Münchener Wagnerfestspiele 444.
Joss, Viktor: Die Maifestspiele in Prag 289.
— Prager Unterrichtswesen 289.
Kalischer, A. Chr.: Ungedruckte Briefe Beethovens an die Familie Brentano und an andere 66.
Kerst, Maurice-Léon: L'école de la musique et la musique à l'école 67.
Kessler, Adolf: Eduard Mörike 136.
Kistler, Cyrill: Die Missa Salve Regina von Stehle 65.
— Kommentar und Führer zur Neubearbeitung der Beethovenschen Symphonie „Wellingtons Sieg" 66.
— Kritik und Künstlerruhm 208.
Klein, Hugo: Hugo Wolf als Kritiker 136.
— Die Beethovenhäuser in Wien 290.
Kling, H.: Grillparzer et Beethoven 441.
Kohut, Adolph: Ein Doppelgänger Otto Nicolais 289.
— Wilhelm Berger 289.
König, Albert: Fürsten als Künstler 208.
Köstlin, O.: Jahresbericht 137.
Kumpfmüller, J.: Katholische Kirchenmusik 441.
Laloy, Louis: Ambroise Thomas 290.
Lessmann, Otto: Wagner-Festspiele 137.
— Herman Zumpe † 207.
— Die Wagner-Festspiele im Prinz-Regententheater zu München 288.
Lorenz, M.: Henry Purcell, der englische Orpheus 289.
v. Lüpke, G.: Hugo Wolfs Mörike-Lieder 136.
Lusztig: Moderne Opernstoffe 66.
Lüstner, Karl: Totenliste des Jahres 1902, die Musik betr. 289.
Marsop, Paul: Münchener Festaufführungen 140.
Mauclair, Camille: Richard Strauss und die Musik seit Wagner 136.
Mello, Alfred: Franz Schuberts Klaviersonaten 289.
Merkel, Paul: Das moderne Orchester 442.
Mey, Kurt: Zum Gedächtnis Friedrich Wiecks 290.
Molitor, Rafael: Josef von Rheinberger 444.

Müller, Hermann: Zur Geschichte des deutschen Kirchengesanges 207.
Musica Sacra: Wer stehet, der sehe zu, dass er nicht falle 441.
Musiol, Robert: Eine neue Komposition zu Schillers Braut von Messina 444.
Nagel, Wilibald: Goethe und Mozart 209.
Neruda, Edwin: Das Pyrmonter Schubert-Liszt-Fest 289.
Oppenheim, Adolf: Frau Cosima Wagner als Regisseurin 208.
Ott, Karl: Der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie 444.
Pascal, Jean: Le nouveau pape et le chant grégorien 67.
Patrizi, M. L.: La nuova fisiologia della emozione musicale 441.
Popper, Josef: Einige Gedanken über Kant, Goethe und Richard Wagner 67.
v. Procházka, Rudolf: Der Leipziger Riedel-Verein in Prag 289.
Prod'homme, J. G.: Briefe von Minna Planer 140.
Prout, E.: Grauns Passion-Music 139.
Pudor, Heinrich: Die Entstehung der Kammermusik 209.
Puttmann, Max: Johann Christoph Bach 138.
— Johann Pachelbel 289.
Rabich, Ernst: Heinrich von Herzogenberg 137.
Reimann, Heinrich: Orgel-Zwischenspiele beim Choralgesang der Gemeinde 441.
Richard, August: Erinnerungen an H. Zumpe 290.
Robinson, Frances J.: Artistic performance 208.
Rosegger, Peter: Von der Vernachlässigung unseres alten Volksliedes 290.
Runge, Paul: Der Minnesang und sein Vortrag 289.
Rutz, Ottmar: Die Rutzschen Tonstudien und die Reform des Kunstgesangs 289.
Schmidkunz, Hans: Musikschulen 138.
— Der Unterricht in der Musik 442.
Schmidt, Karl Wilh.: Goethe und Beethoven 66.
Schmitz, Eugen: Gitarrentabulaturen 289.
Schüz, A.: Wer ist der Künstler? 290.
Segnitz, Eugen: Johann Gottfried Schicht 442.
Seidl, Arthur: Meine Erinnerungen an Heinrich Porges 137.
— Die Münchner Wagner-Aufführungen 140.
— Die Münchner Wagner-Aufführungen 209.
— Ketzer-Betrachtungen 209.
— Ein Tonkünstlerfest 443.
— Vita nuova 444.
Smolian, Arthur: Parsifal in New York 140.
— Herman Zumpe † 209.
Solerti, Angelo: Precedenti del melodramma 441.
Spanuth, August: Moderne Programm-Musik und Richard Strauss 288.
Spencer, Vernon: Die Klavierbearbeitungen Liaztscher Lieder von August Stradal 289.
Stellmacher, Käte: Vor Klingers Beethoven 289.
Standard: Till Eulenspiegel (R. Strauss) 139.
Storck, Karl: Musik und Drama 208.
— Die Musik und die christliche Kirche 443.
— Allerlei Musikfeste 443.
— Hausmusik 443.
— Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern? 443.
— E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller 443.
Stumm, H.: Die Wagner-Festspiele im Münchner Prinzregententheater 288.
Tägliche Rundschau: Neue Beiträge zur Parsifalfrage 139.
Teibler, Hermann: Herman Zumpe † 209.
— Herman Zumpe † 442.
— Die Münchener Wagner-Festspiele 442.
Tommasini, Vincenzo: Di una vera cultura musicale Italiana 441.
Tower, John: Singing soldiers 208.
Valetta, J.: I musicisti compositori francesi all'academia di Francia a Roma 441.
Wallberg, Max: Herman Zumpe† 444.
Weimar, G.: Ein geistlicher „Ring" 288.
Weingartner, Felix: Die Centenarfeier für Hector Berlioz in Grenoble 138.
Wirth, Moriz: Ernst von Possart und die Matthäuspassion 442.
Wolff, Karl: Arno Kieffel 290.
Zakone, Constant: J. Ph. Rameau 290.

REGISTER DER ANGEZEIGTEN NEUEN OPERN

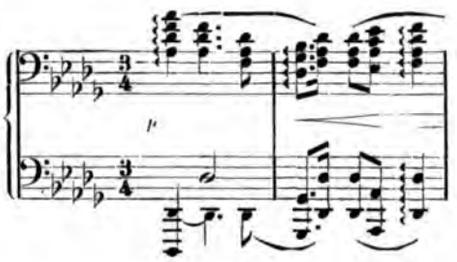
Blockx: De Kapel 141.
Burkhardt, Max: König Drosselbart 68.
Caryell, Ivan: Die Herzogin von Danzig 68.
Catòlla, Roberto: Der Glockenguss von Groningen 445.
Debussy, Claude: Der Teufel in der Turmuhr 445.
Dluffski, C.: Die Frau mit dem Dolche 141.
Erlanger, Camille: Aphrodite 141.
Baron Erlanger, Ludwig: Ritter Olaf 291.
Fiks, Alexander: Totentanz 291.
Gerlach, Th.: Liebeswogen 141.
Gilson, Paul: Princes Zonnenschijn 141.
Kreglingen: Der Christbaum 291.
Lazarus, Gustav: Tête-d'or 68.
Mönch: Das Paternoster 68.
Neitzel, Otto: Barbarina 141.
Paër, Ferdinand: Der Herr Kapellmeister 141.
Podbertsky, Theodor: Des Liedes Ende 141.
Pottgiesser, Karl: Die Heimkehr! 291.
Samara, Spiro: Storia d'amore 141.
Sayn-Wittgenstein, Graf: Antonius und Kleopatra 291.
Schattmann, Alfred: Die Freier 210.
Schröter, Oscar: Jodocus der Narr 68.
Schuchardt, Fr.: Die Bergmannsbraut 210.
Stelzner, Alfred: Swatowits Ende 445.
Vogrich, Max: Der Buddha 141.
Zumpe, Herman: Savitri 68. 291.



Für den I. Quartalsband des
III. Jahrgangs der „MUSIK“

III. 1

DIE MUSIK



III. JAHR 1903/1904 HEFT 1

Erstes Oktoberheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

INHALT

Rudolf M. Breithaupt
Ein Richard Wagner-Denkmal.

E. van der Straeten
Mendelssohns und Schumanns Beziehungen zu J. H. Lübeck und Johann J. H. Verhulst. I.

Dr. Max Graf
Gedanken über das Moderne in der Musik.

Hans von Müller
Zwei unvollendete Singspiele von E. T. A. Hoffmann.

Paul Marsop
Vom allgemeinen deutschen Musikverein: Ortsgruppen.

O. G. Sonneck
Hie nationale Tonsprache — hie Volapük.

Dr. Gustav Karpeles
Heine in Russland.

Hermann Teibler
Herman Zumpe †.

Besprechungen (Bücher und Musikalien), Revue der Revueen, Umschau, Vorlesungen über Musik an Universitäten und Hochschulen, Kritik (Oper und Konzert), Eingelaufene Neuheiten, Anmerkungen, Kunstbeilagen, Musikbeilage, Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.

EIN RICHARD WAGNER-DENKMAL

Von Rudolf M. Breithaupt-Berlin

Die Geschichte des ersten Richard Wagner-Denkmals ist lehrreich, — eine Lehre für uns als Volk. Sie hat die Frage beantwortet, wie Denkmäler entstehen und werden, an denen die Gesamtheit als solche keinen inneren Anteil hat. Die Leichnersche Komposition war im ganzen zu künstlich, die Dissonanzen im einzelnen zu grell, die Instrumentation zu überladen, als dass eine harmonische Wirkung aller Kräfte hätte erreicht werden können. Dabei war die Inszenierung so grotesk, die Absicht so kleinlich und voll menschlicher Schwächen, dass man mit Lächeln über die „Berliner Posse“ hinweggegangen wäre, wenn die Ehrung nicht gerade Richard Wagner betroffen hätte. Statt faden Witz und seichten Spott ins Gefecht zu führen, war es jedenfalls angemessener, mit grösstem Ernst und ruhiger Würde zu handeln. Vornehmes Schweigen und weises Lächeln waren ebensowenig am Platze, Dazu fehlte der Komödie der Witz und der Narretei eines Einzelnen die Spasshaftigkeit. Die leitenden Kreise, besonders das preussische Kultusministerium mussten mit Nachdruck dafür sorgen, dass die Grenze sachlichen Ernstes innegehalten wurde. Die stumme Reaktion einiger Wenigen, wenn auch der besten, der vertrautesten Freunde des Meisters, der Protest der Familie Wagner und aller einsichtigen Künstler von Geschmack kam zu spät und war zu schwach. Das hat uns aufrichtig leid getan. Möglich, dass in letzter Minute noch eine erfreuliche Wendung eintritt, und der deutsche Kaiser gemeinsam mit der Familie Wagner vor den Stufen des Denkmals zusammentrifft: das Spiel bleibt verloren.

Andererseits war der Denkmalswitz des vielen Geschreis nicht wert; denn das Recht der öffentlichen Lächerlichkeit steht einem Jeden zu. Gewiss, die Lebenstragödie Richard Wagners, die die erschütterndsten Akzente aufweist, der Titanenkampf einer Kunst, die nur auf das Hoheitsvolle und Erhabene gestellt ist, hätte zu einer gewissen schuldigen Achtung zwingen müssen. Aber ich meine, das Berliner Denkmal hat mit Richard Wagner überhaupt nichts zu tun. Es ist ein äusserliches, fremdes Ding, ein Denkmal, wie so viele andere, an denen man „vorübergeht“. Vielleicht bedeutet es

die Einleitung zu einem grossen Denkmalsfinale, das heisst, der Ära der offiziellen Denkmalsschenkungen wird vielleicht eine Ära privater Denkmalsstiftungen folgen. Weiter will es nichts besagen. Das Volk mag sich mit ihm abfinden. Eine jede Zeit verdient just das, was man ihr bietet. Die Moral ist die: Man soll nie aus einer res curiosa eine res severa machen, und nie einem Grossen, sei er Künstler oder Volksheld, zur unrechten Zeit und am unrechten Ort ein Denkmal setzen.

Im einzelnen war es von vornherein verfehlt, der Feier einen internationalen Charakter zu geben, und sogar mit einem Musik-Kongress und anderen mit der Wagnerschen Kunst unvereinbaren Dingen zu verquicken*). Die beabsichtigte Ehrung Wagners scheiterte an ihrer Veräusserlichung. Statt sie zu verinnerlichen, und sie im Geiste des grossen Tondichters selbst zu gestalten, legte man sie auf ein dekoratives Programm fest mit offiziellen Empfängen, Reden, Festessen u. dergl. m. Das ging nicht an. Der Geist des Gesamtkunstwerks selbst verbietet solche Stil- und Geschmacklosigkeiten.

Jedoch, diese undeutsche Enthüllungsfeierlichkeit und Denkmalsentweihung hat einen ernsten Hintergrund; denn die, die den Meister und seine Kunst ehrlich lieben, ohne von ihrer Neigung gross Aufhebens zu machen, bewegt ein Anderes, ein Grösseres. Die Frage der Ehrung und Würdigung Richard Wagners tritt zurück vor der Sorge um die Zukunft Bayreuths. Die Parsifalenquête eines gewissenlosen amerikanischen Spekulantentums, die beginnende Baufälligkeit des Festspielhauses in Bayreuth, der nahe Ablauf der Schutzfrist, all das gibt Stoff genug, ein einfach Gemüt zu bewegen. „There are more things between heaven and earth . . .“

Die Sicherung und Erhaltung Bayreuths will wohl erwogen sein; denn diese Kunst lässt sich weder kommandieren noch mit Bachus oder im Hurrahurraton feiern, — sie will vom Geist der Liebe allein getragen werden. Ein fester Zusammenschluss aller Wahrhaften und Besonnenen, aller künstlerisch Gebildeten und Empfindenden tut da not. Zehn Jahre sind im Schwung der Zeit wie zehn Tropfen im Meere! Es heisst also schon heute Vorsorge treffen, dass der Tempel auf dem Festspielhügel an dem Tage, da sein Schöpfer vor 30 Jahren die Augen schloss, oder besser noch an dem Tage, da er vor 100 Jahren in diese Welt trat, fester gefügt dastehe.

Die Verlängerung der Schutzfrist, die „lex Cosima“, ist nicht vonnöten. Auch den „Parsifal“ zum Imponderabile zu stempeln, und durch Reservat-

*) Inzwischen ist es den künstlerischen Gegenströmungen gegen die Form der Denkmalsenthüllung geglückt, den „Kongress“ zu vertagen.

rechte zu schützen, hat gemeinhin keinen Anklang gefunden. Alle Einsichtigen stimmen darin überein, dass der Parsifalflut nach der Freigabe des Werkes eine Ebbe herbster Enttäuschung folgen wird. Klingt „Provinz und Parsifal“ schon paradox, so wird die Wirkung dieses Bühnenweihefestspieles, als der reinsten Verkörperung des Wagnerischen Kunstideals, überall ausserhalb Bayreuths keine andere als eine „langweilige“ sein. Es passt in den Rahmen eines Repertoires mit „Martha“, „Mignon“, „Cavalleria rusticana“ usw. wie eine praeraphaelitische Madonna in ein gut bürgerliches Wohnzimmer. Die Furcht einer Parsifal-Verschleuderung oder -Entwertung fällt in dem Augenblick, wo man sich die Ungeheuerlichkeit und Unmöglichkeit provinzieller Bearbeitung vor Augen hält. Das sagt uns die einfache Vernunft; davon, glaube ich, ist auch heute Bayreuth und seine ehrwürdige Leiterin überzeugt. Mag Herr Conried die zweifelhafte Ehre eines Rechtsbruches geniessen, — der „Parsifal“ wird sich selbst „drüben“ nicht als „great attraction“ profanieren lassen.

Eines Ausnahmegesetzes bedarf es also nicht: Dem Werke selbst wohnt das Gesetz der Ausnahme inne. Es ist wohlweislich und in der sicheren Voraussicht der ablaufenden Schutzfrist für Bayreuth allein von Wagner gedacht und geschrieben, als ein Werk, das im Geiste heiliger Weihe wurzelnd, in sich selbst den Schutz gegen jede Entheiligung birgt. Diese Sphärenklänge können irdische Reflexe nicht ablenken. Sie werden zurückschweben nach „Walhall“ und heimkehren an den Herd des ewigen Feuers, an die Stätte heiligen Friedens und reinen Glaubens.

Eines Anderen bedarf es: Die Denkmalsstunde sei die Stunde der Wiedergeburt des einstigen Bayreuther Geistes, der alten flammenden Begeisterung und Liebe zu der Zeit, als die ersten Hammerschläge der Gründung erklangen. Wir wollen uns aufs neue einen und wie in den Tagen der aufgehenden Sonne mit dem Herzen seiner gedenken. Der Geist des Kunstwerkes sei der Geist der zukünftigen Bewegung.

Der Möglichkeiten, Bayreuth zu schützen und zu schirmen, sind unzählige, — die einfachste Lösung aber die schwierigste. Die Unwahrscheinlichkeit einer Unterstützung von Reichs wegen ist sehr wahrscheinlich. Die Volksvertretung bewegt sich im ewigen Eiertanz kleinlicher Parteiinteressen. Von ihr ist wenig zu erhoffen; denn es fehlt der Blick für das Allgemeine, das Grosse und Völkische. Dem Gedanken, dass, wie das politische Bewusstsein eines Volkes zur Erhaltung des Reiches zwingt, so sein künstlerisches Bewusstsein zur Erhaltung und Förderung seiner höchsten Kunstschöpfungen zwingen muss, — mangelt zur Zeit noch die politische Reife und Freiheit. „Die Griechen haben den Traum dieses Lebens am schönsten geträumt.“ Näher liegt die Möglichkeit, dass die Masse selbst ähnlich wie zur Zeit der grossen Bismarckehrung, der Sammlungen für das Völker-

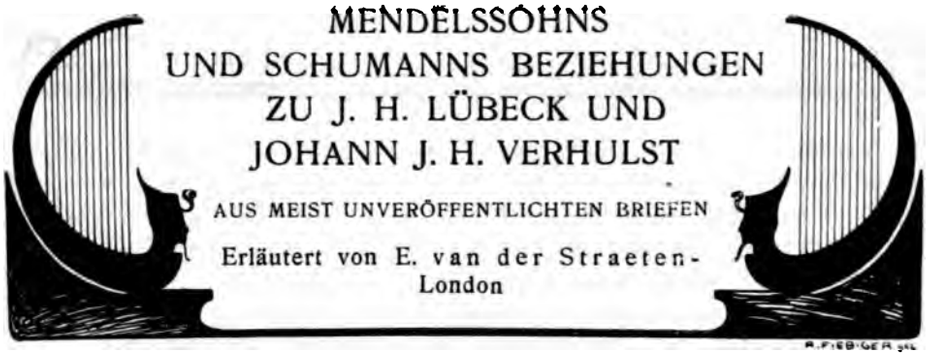
schlachtdenkmal, die deutsche Flotte usw. die Bayreuther Sache zur ihrigen, und damit zu einer deutschen, mache. Jedoch auch dieser Wunsch wird bestenfalls ein Traum bleiben. Der Geist der Einzelnen, der Getreuen und Freunde ist derselbe geblieben, aber der Geist der Zeit ist ein anderer geworden. Das moderne Theater ist ein Gesellschaftstheater, kein Volkstheater, der moderne Wagnerkult ein Gesellschaftsbedürfnis, kein esoterisches Verlangen, kein inbrünstiges Sehnen, kein Erfassen des tiefsten Kerns. Wo echte Liebe und Begeisterung fehlt, fehlt auch die Opferwilligkeit. Und doch, trotz sozialer Wirren, trotz Reichstag und Reich, Hofkunst und Mäcenatentums, — ein grosser alles umspannender Wagnerbund wäre wohl möglich. Der Wahn des grossen Toten vom „Tempel für jedermann" bleibt immer und ewig ein Wahn. Aber auf der Grundlage eines Massenbundes Bayreuth zu erhalten, als eine Stätte innerer Sammlung, tiefster Kunstbetrachtung und Kunsterlösung, würde leichter zu verwirklichen sein. Der Wille derer, so noch reinen Herzens sind und glauben, ist entscheidend. Das Verlangen, fern vom Beruf, von bürgerlichen Geschäften und alltäglichen Sorgen sich innerlich zu fassen, sich zu vertiefen und Geist zu werden, ist in uns allen lebendig, die wir nicht hören, sondern lauschen, die wir nicht sehen, sondern schauen, die wir nicht geniessen, sondern erleben wollen. Im Gefühl, dass wir nichts sind, und doch im Gefühl, dass Menschen wir sind, wollen wir einer inneren Auferstehung durch die Kunst teilhaftig werden.

So, unter der Annahme eines geistig-künstlerischen Mittelpunkts, wäre für Bayreuth die Richtung gegeben, die alle ernsten Bestrebungen im Sinne Wagners selber zu nehmen hätten. Wir Alle, die wir deutsch fühlen, d. h. etwas um der Sache willen zu tun vermögen, stehen vor einer einfachen aber herrlichen Aufgabe. Vielen sogar, die letzthin des eigentlichen Lebenswertes entbehrten, erwachsen neue und dankbare Zwecke. Ich meine die akademischen und städtischen Wagnervereine, und was mit ihnen zusammenhängt. Die unabweisbare Pflicht der aktiven Betätigung zu einem alles umspannenden Wagnerbund und zu einem grossen nationalen Fond hätten auch die, die von Bayreuth leben: die deutschen Bühnen. Auch alle musikalischen Verbände, Orchestervereinigungen, Gesangvereine u. dgl., die deutschen Tonkünstler, und die Genossenschaft des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" sollten die Ehrenschuld auf sich nehmen. Der Wohltätigkeit mit ihren so oft unnützen Festlichkeiten und unwürdigen Zielen eröffnete sich ein reiches Feld der Betätigung. Jede Sammlung von Kunstfreunden, von Schulen und Privaten, jede Stiftung und Schenkung usw. brächte uns dem Ziele näher: „Bayreuth nicht nur zu erhalten, sondern auch der Allgemeinheit gegen ein geringeres Entgelt alljährlich und regelmässig zugänglich zu machen." Mit

Denkmälern ist's nur zu oft wie mit Festgeschenken, — man entledigt sich einer Verpflichtung, — man schenkt um des Geschenkes, selten um der Liebe willen. Ein wahres Denkmal liegt in der Pflege des Geistes unserer Grossen. Monumente fördern und nützen herzlich wenig. Ob in Bayreuth, in Leipzig oder in der Nähe der Wartburg und des Hörselberges, muss es denn ein äusseres, sichtbares Denkmal sein? Sind die „Nobelstiftung" und die vielen hunderte von wissenschaftlichen und künstlerischen Stiftungen nicht tausendmal wertvoller?! Wahrlich, es wäre besser, wir täten etwas um der Sache willen, wir sorgten für stilgemässe gute Wagner-Aufführungen, an denen auch eine grössere und breitere Masse Teil hat.

Sei darum der Denkmalstag der Tag eines neuen geistigen Bundes, der neben der allgemeinen Pflege des „Gesamtkunstwerkes" die besondere Pflege Bayreuths sich angelegen sein lässt. Aus einer Familientradition werde eine Volkstradition. Mag inzwischen noch manch Stein behauen, mag noch manch Denkmal in totem Marmor oder prunkender Bronze erstehen: das einzige wahre Denkmal, das unser Volk vollenden kann, und das dem Geiste der Sache entspricht, ist und bleibt Bayreuth. Den provisorischen Bau zu stützen, und einen neuen Tempel aufzuführen, der als ein Wahrzeichen unserer geistigen Macht und als ein Sinnbild unserer inneren Einheit und Freiheit durch die Jahrhunderte dauert, sei unsere heiligste Pflicht! Dort, in einer architektonisch-grandiosen Vorhalle, die das Wesen des „Gesamtkunstwerks" zum Ausdruck brächte, mag dann auch in einer Mittelnische neben Bach und Beethoven, neben Gluck und Weber sein Monument von einem „Künstler" von der Kraft eines Klinger seinen Platz haben.

Bayreuth werde Eigentum des deutschen Volkes und ein Heiligtum der deutschen Kunst!



MENDELSSOHNS UND SCHUMANNS BEZIEHUNGEN ZU J. H. LÜBECK UND JOHANN J. H. VERHULST

AUS MEIST UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN

Erläutert von E. van der Straeten-London

Vor einiger Zeit übergab mir der verdienstvolle Musikschriftsteller Herr J. S. Shedlock in London eine Anzahl bisher unveröffentlichter Briefe von Mendelssohn und Schumann nebst wertvollen eigenen Notizen mit dem Ersuchen, sie in geeigneter Weise dem grösseren Publikum zugänglich zu machen. Mit um so grösserer Freude entledige ich mich dieses Auftrages, als das Verhältnis zwischen den genannten Künstlern in keiner der bekannten Biographieen ganz klargestellt worden ist, und weil diese Briefe der beiden grossen Meister uns ihre Charaktereigentümlichkeiten so recht lebhaft vor Augen führen.

In Mendelssohn wiegt das wohlwollende, stets besonnene, stets erwägende Element vor; in Schumann finden wir in erster Linie den stürmisch leidenschaftlichen, rückhaltlos sich hingebenden Freund und Menschen. Verhulsts Briefe fehlen leider, doch geht aus Schumanns Schriften (Bd. II) deutlich hervor, dass auch Verhulst ein tief und lebhaft empfindendes Gemüt besass.

J. H. Lübeck erscheint in diesen Briefen meist als der Vermittler. Im Jahre 1827 wurde er als Direktor der neubegründeten Musikschule im Haag angestellt, die unter seiner Leitung zu einem hervorragenden Kunstinstitut heranwuchs, was ihm die Freundschaft und Hochachtung Mendelssohns und Schumanns erwarb. Johann J. H. Verhulst war einer der ersten Schüler der erwähnten Schule, und seine bedeutende musikalische Begabung erweckte in Lübeck den Wunsch, seinen künstlerischen Bestrebungen in jeder Weise förderlich zu sein. Er hatte ihm vom König ein Stipendium von 1000 Gulden erwirkt, damit er imstande sei, im Auslande seine Studien zu vervollkommnen.

Es herrschten damals am holländischen Hofe wie in den massgebenden gesellschaftlichen Kreisen jenes Landes starke Sympathieen für französische Oberflächlichkeit und Eleganz, besonders in der Musik.*) Diesem

*) Diese Vorliebe war zumal bei Wilhelm III. so stark ausgeprägt, dass er einem seiner Pensionäre, der jetzt eine hochangesehene Stellung in Deutschland bekleidet, jede Unterstützung entzog, weil er die deutschen Meister über die französischen stellte.

Umstand ist es auch wohl zuzuschreiben, dass in dem jungen Verhulst der Wunsch sich regte, in Paris seine Studien fortzusetzen.

Der ernste Lübeck widersetzte sich diesem Vorhaben und verweigerte ihm jede Unterstützung, falls er darauf bestehe. Verhulst, der im Sommer 1837 in Köln unter Joseph Klein (dem Bruder Bernhard Kleins) studiert hatte, beschloss trotzdem in jugendlichem Übermut fast mittellos nach Paris zu gehen. Weniger als vier Wochen genügten jedoch, um den von Natur ernsthaft beanlagten jungen Künstler zu überzeugen, dass diese Schule ihm keine Befriedigung gewähren könne. Er wandte sich nun an Lübeck mit der Bitte, ihn an Mendelssohn zu empfehlen. Diese Bitte wurde bereitwilligst erfüllt, wie aus folgendem Brief ersichtlich, der hier mit Bewilligung der noch lebenden Tochter Mendelssohns (in deren Besitz sich das Original befindet) der Öffentlichkeit übergeben wird:

Hage, 22. XII. 37.

Hochverehrter Herr Musikdirektor!

Sie werden sich gewiss gewundert haben, dass ich Ihren so freundlichen Brief vom 3. April aus Leipzig datiert unbeantwortet gelassen. Die Hauptursache ist wohl die Unbestimmtheit des jungen Mannes, welcher Ihnen jetzt diese Zeilen überreichen wird, andernfalls wollte ich Sie auch nicht unnötig mit Schreiben belästigen.

Verhulst wollte erst zu Ihnen, dann wieder nach Paris. Seine Vorliebe für Paris ging so weit, dass er ohne Unterstützung (die wir ihm für dort weigern, aber für Deutschland, namentlich zu Ihnen zugestehen) es wagte hinzugehen. Jetzt ist er seit vier Wochen in Paris, findet dort keine Befriedigung und verlangt wieder zu Ihnen. Er bittet gelegentlich um einen Brief an Sie, den ich ihm gern gebe, denn ich wünsche nichts lieber, als dass er in Ihrer Nähe sein Talent weiter ausbildet. Diese Andeutungen werden hinreichend sein, mein Stillschweigen bei Ihnen zu rechtfertigen, sowie auch, dass ich nicht vorher anfrage, ob Verhulst zu Ihnen kommen darf, wodurch ja zuviel Zeit verloren würde. Nehmen Sie sich jetzt seiner an, ich hoffe, dass er Ihnen gefällt und folgsam sein wird. Er hat während der Sommermonate bei Jos. Klein in Cöln noch gearbeitet, finden Sie nun, dass ihm noch irgend ein Unterricht nöthig ist, den Sie nicht selbst übernehmen wollen, so rathen Sie ihm wohl, zu wem er in Leipzig gehen soll, die Hauptsache ist aber immer Sie selbst — Ihren Rath — damit er eine gute Richtung bekommt. Seine Hochachtung für Ihr Talent ist gross, ich theile mit ihm! Seine Mittel sind nicht bedeutend, er muss sich einschränken. Könnten Sie auch in dieser Beziehung ihm rathen? Ich bin wohl unbescheiden, dieses von Ihnen zu verlangen, nehmen Sie mir's nicht übel, ich nehme grosses Interesse an dem jungen Mann. Erlaubt es Ihnen Ihre Zeit, so würde mir eine kurze Anzeige, nachdem Sie ihn gegrüsst, angenehm sein.

Wir sind hier in musikalischer Beziehung recht thätig. Ihr Paulus wird hier, in Amsterdam, Rotterdam und Utrecht fleissig geübt und wir hoffen, denselben im Lauf des Winters noch zu geben. Ein herrliches Werk, das uns allen viel Freude macht. Entschuldigen Sie meinen in aller Eile schlecht geschriebenen Brief, aber genehmigen Sie die Versicherung der vollkommensten Hochachtung von

Ihrem ergebenen

J. H. Lübeck.

Wie aus diesem Brief ersichtlich, hatte Lübeck bereits früher mit Mendelssohn über den jungen Verhulst und dessen sich rasch und kräftig entwickelndes Talent korrespondiert. Auch erinnert sich Schreiber dieses, einen noch unveröffentlichten Brief Mendelssohns an Lübeck gesehen zu haben, aus Speyer datiert, wo er sich im April 1837 auf der Hochzeitsreise befand. Lübeck hatte ihm danach bereits eine Ouverture in h-Moll*) von Verhulst unterbreitet und daran die Hoffnung geknüpft, dass Mendelssohn sich seiner annehmen möge. Mendelssohn äussert sich lobend über das Werk und erklärt sich auch nicht abgeneigt, dem jungen Komponisten Rat und Hilfe zu Teil werden zu lassen. Bemerkenswert sind dabei seine Äusserungen, dass es in der Musik so weniges zu lehren gebe und es ihm scheine, als ob alles von selbst gelernt werden müsse. Das Lehren sei meist auf die Kritik beschränkt, und auch diese helfe nichts, wenn man sie nicht selbst ausüben könne. Er erklärt sich selbst für einen schlechten Lehrer, da er sich zu regelmässigen Unterrichtsstunden nur schwer entschliessen könne, und wohl wisse, dass schwer mit ihm auszukommen sei. Anscheinend hatte Lübeck seinen Rat über einen in der Zwischenzeit zu wählenden Lehrer erbeten und dabei Lindpaintner und Lachner erwähnt. Mendelssohn stellt in seiner Antwort den ersteren als Komponisten wie als Dirigenten und gründlichen Theoretiker entschieden über Lachner. Er teilt ihm auch mit, dass er gegen Ende September mit seiner Frau wieder in Leipzig sein und dass Verhulst ihm alsdann willkommen sein werde, falls er noch an seinem Plan festhalte. Dass dieser wirklich ausgeführt wurde,**) ersehen wir aus obigem Briefe von Lübeck, während der folgende Brief von Mendelssohn an Lübeck uns über den weiteren Entwickelungsgang Verhulsts, sowie über das Urteil seines Meisters über ihn in Kenntnis setzt:

Leipzig, 28. Februar 1838.

Lieber Herr Kapellmeister!

Entschuldigen Sie, dass ich erst jetzt Ihnen wegen des jungen Verhulst schreibe. Viele Arbeiten und Geschäfte hindern mich am Briefschreiben und ich hoffe, dass Sie auch deswegen mein langes Stillschweigen und diese wenigen Zeilen entschuldigen werden. Ich habe mich sehr gefreut, Herrn Verhulsts persönliche Bekanntschaft zu machen, in allem, was ich bis jetzt von ihm gehört und gesehen habe, scheint sich mir ein augenscheinlich glückliches Talent für Musik auszusprechen: was in meinen Kräften steht, um ihn in dessen Ausbildung zu unterstützen, halte ich daher für Pflicht zu tun. Er hat auf meinen Wunsch bereits zwei einstimmige Gesangsstücke gemacht, in denen ich seine Kenntis des reinen Satzes prüfen wollte; beide sind ebenfalls zu meiner vollkommenen Befriedigung ausgefallen. Jetzt hat er sich vorgenommen,

*) Komponirt 1836, in welchem Jahr er unter Ch. Hanssens studierte. Die Ouverture wurde auf Kosten der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst gedruckt.

**) Und zwar im Januar 1838.

einen Psalm für Chor und Orchester zu schreiben, von dem bereits einige Nummern fertig sind, ich habe sie aber noch nicht gesehen. Im ganzen scheint er mir wie gesagt ein höchst hoffnungsvoller junger Mann, der es, wenn er Fleiss und Ernst genug hat denselben Weg eifrig zu verfolgen, ohne Zweifel weit bringen und seinen Freunden und Landsleuten zur Freude und Auszeichnung dienen wird. Ich wollte nicht verfehlen, Ihnen diese meine aufrichtige Meinung über ihn zu schreiben; bitte Sie meine Flüchtigkeit zu verzeihen und bin mit den besten Wünschen für Ihr Wohlergehen,

Ihr ergebener
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Verhulst machte so schnelle Fortschritte, dass er bald darauf zum Direktor der Euterpe-Konzerte ernannt wurde.

Das ernste Streben des jungen Künstlers erweckte in Schumann, der sich bekanntlich zu jener Zeit in Leipzig aufhielt, Sympathieen, die zu einem dauernden Freundschaftsbündnis heranreiften, das erst der Tod des letzteren löste. Leider ist uns von den Zeitgenossen fast nichts darüber mitgeteilt worden, was bei der wachsenden Bedeutung Verhulsts erstaunlich scheinen muss.

Die nachfolgenden Briefe Schumanns bilden das einzige Material, das uns ein Bild der gegenseitigen Beziehungen dieser hervorragenden Künstler gibt. Die Korrespondenz beginnt aber anscheinend erst in den vierziger Jahren. Vor dieser Zeit aber geben uns verschiedene Briefe Mendelssohns an seinen Schüler Aufschluss über Verhulst. Im Jahre 1839 hatte er zwei Streichquartette komponiert, die sich des Beifalls seines Lehrers zu erfreuen hatten, und Mendelssohn nahm deren Dedication an, wie aus dem folgenden Brief ersichtlich:

Leipzig, d. 14. Oktober 1839.

Lieber Verhulst

Für Ihre freundliche Absicht mir Ihre beiden Quartetten zuzueignen sage ich Ihnen meinen Dank und nehme mit vielem Vergnügen die Dedication derselben an. Sie wissen, dass mir gerade die Quartetten schon viele Freude gemacht haben, und mit welcher Theilnahme ich Ihre Arbeiten überhaupt verfolge, so dass es mir nur angenehm sein kann, meinen Namen mit einer derselben verbunden zu sehen. Mögen Sie Ihr Talent stets weiter entfalten und es so unablässig fortbilden, wie Sie es sich selbst, Ihrer Kunst und den Hoffnungen, die wir alle auf Sie setzen, schuldig sind.

Herrn
Joh. Verhulst
Wohlgeboren.

Ihr hochachtungsvoll ergebener
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Verhulst nahm sich die in diesen Zeilen enthaltenen Ermahnungen und Aufmunterungen Mendelssohns augenscheinlich zu Herzen. Er arbeitete ruhig und ständig weiter, und wir erfahren nicht mehr viel über den in Zurückgezogenheit lebenden jungen Musiker, als dass er dauernd in gutem Einvernehmen mit seinem Vorbild und Meister verblieb, wie nachstehender Brief zeigt:

Leipzig, 26. Dezember 1840.

Verehrter Herr!

Da es mir erst heut möglich gewesen ist, meinem Versprechen gegen Ihren Landsmann nachzukommen, so fürchte ich fast, mein Brief möge ihn nicht mehr in Dresden treffen, was mir um so mehr leid thäte, als die Direktion sich dafür entschieden hat, ihm einen Platz im Neujahrskonzert offen zu halten, und ich ihn also um schleunige Antwort und Angabe des zu spielenden Stückes gebeten habe. Sollte er nun vielleicht wieder hier durchkommen, ehe er meinen Brief dort von Kotte erhalten hat, so sind Sie wohl so gefällig, ihm diese Nachricht gleich mitzutheilen; Sie verbinden mich sehr dadurch. Mit vollkommener Hochachtung

ergebenst

F. M. B.

Herrn Verhulst
Wohlgeboren
Hier.

Auf meine Anfrage wegen dieses Briefes hatte Herr D. F. Stade, Sekretär der Gewandhaus-Konzert-Direktion, die Güte, mir mitzuteilen, „dass die Programme weder des Neujahrskonzertes 1841 noch der darauf folgenden 4 Konzerte den Namen eines holländischen (sei es ausübenden oder schaffenden) Künstlers aufweisen. Die Annahme liegt nahe, dass Mendelssohns Absicht nicht zur Ausführung gekommen ist."

Im Verlauf seiner Studien wandte Verhulst sich mehr und mehr der Kirchenmusik zu, die auch später den Schwerpunkt seines Schaffens bildete. Wir finden in den folgenden Zeilen bereits eine Andeutung dieser Richtung:

Hochgeehrter Herr!

In dem Briefe, welchen mir Herr Bastiaans vor einiger Zeit schrieb, erwähnt er mehrerer Orgelstücke, welche ich von Ihnen erhalten sollte. Wenn Sie dieselben mir auf einige Tage durch den Überbringer zuschicken wollten, würden Sie mich sehr dadurch verbinden.

Hochachtungsvoll
ergebenst F. M. B.

Leipzig, d. 28. Febr. 1841.

Herrn J. H. Verhulst
Wohlgeboren
Hier.

Anfang August des Jahres 1841 ging Mendelssohn nach Berlin, und da scheint auch die Korrespondenz mit Verhulst, der kurz darauf nach dem Haag zurückkehrte, ins Stocken geraten zu sein, wenigstens ist kein Brief zwischen dem letzten Schreiben und dem in der Gesamtausgabe enthaltenen Briefe vom 17. November 1844 bekannt. Er ist „An den Professor Verhulst, Tonkünstler im Haag" adressiert. Verhulst war damals also noch nicht Musikdirektor. Mendelssohn versichert ihm von Berlin aus, dass er Fortschritte in seinen Arbeiten sehe. Auch ermutigt er ihn in seinem Bestreben, den Gesang in seiner Muttersprache zu verbreiten. „Ich wüsste kein edleres Ziel, was sich einer vorstecken könnte, als das, dem Vaterlande und der eigenen Sprache Musik zu geben, wie Sie es getan

haben und zu thun beabsichtigen. Diese Werke sind ein schöner Anfang dazu; aber damit er nicht für Ihre Landsleute ungehört verklinge, gehören viele, viele immer wiederholt fortschreitende dazu." Dass Verhulst diese Worte beherzigte, ersehen wir aus dem folgenden Brief. Er ist etwas über 6 Monate später datiert und bespricht vierstimmige Lieder, die einen tieferen Eindruck auf Mendelssohn gemacht zu haben scheinen; denn er geht hier auf Einzelheiten ein, wie er es in früheren Briefen nicht getan. In einem Punkt aber irrten beide, und dies war Verhulsts dramatische Begabung. Zum Opernkomponisten war Verhulst nicht berufen, während seine Kirchenmusik sich bis auf den heutigen Tag frisch erhalten hat, obwohl sie über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus wenig bekannt geworden ist.

Der Brief lautet:

Frankfurt a. M., 28. Mai 1845.

Lieber Herr Verhulst!

Für Ihren freundlichen Brief vom 27. März und die schöne Sendung Ihrer drei neuen Kompositionen sage ich Ihnen meinen besten Dank. Ich wollte erst warten, bis auch das Quartett von Leipzig gekommen sein würde, von dem Sie mir sprachen, aber da es bis heute nicht da ist, so will ich einstweilen mein Schweigen brechen und Ihnen für die drei schönen Sachen danken, die mir viel Freude gemacht haben. Die vierstimmigen Lieder sind das einfachste, was ich bis jetzt von Ihnen kennen gelernt habe, und doch denke ich mir, sie müssen sehr erfreuliche Wirkung machen, wenn sie rein und gut gesungen werden, besonders möchte ich gern das erste, dritte und fünfte hören — ich weiss nicht, ob mir das dritte oder fünfte lieber ist; am meisten Wirkung macht wohl das letzte? In dem Gesang der barmherzigen Brüder aus Zell gefällt mir der eigentliche musikalische Gedanken gar sehr: dass der ganze Anfang nachher in fis-moll kommt und doch wieder so natürlich in das eintönige f zurückfällt, und die ganze breite Anlage (die Begleitung ist doch wohl für Blech und Posaunen namentlich gedacht?). Das liebste ist mir dies Stück, obwohl ich glaube, dass die Hymne „König und Vaterland" viel mehr Wirkung macht; die ist ein rechtes Effektstück, frisch und lebendig, und so gefällt mir denn jedes Ihrer Stücke in seiner Art.

Ich glaubte Ihnen ausführlich über op. 9 geschrieben zu haben und erinnere mich wohl, dass mir vieles darin besonders zugesagt hat. Die einzelnen Details kann ich in diesem Briefe nicht anführen, weil ich alle meine Musikalien in Berlin in eine Kiste gepackt und nichts hier bei mir habe; so geht's mir auch mit dem Album des Musikvereins, das ich seiner Zeit richtig empfing.

Wie Sie selbst sagen, so möchte auch ich jetzt von Ihnen am liebsten eine Oper sehen und hören. Ich glaube, Ihr ganzes Talent und Ihre Neigung spricht am meisten dafür. Aber wäre es nur mit holländischem Text möglich! Erstlich gefiele mir es besser, weil Sie doch ein Holländer sind und sich dadurch ein doppelt grosses Verdienst erwürben — schon des neuen ungebahnten Wegs halber — und dann ist es wenigstens eben so schwer, hier einen guten Text zu finden, als irgendwo und in irgend einer Sprache.

Schliesslich noch vielen Dank für die interessanten Details über das Konzert mit meinem Lobgesang. Wie gern hätte ich das mit angehört! Ist denn aber irgend ein grosses Musikfest in Ihrer Gegend während dieses Sommers?

Wenn das der Fall wäre, so lassen Sie mich's doch wissen, denn es wäre sehr möglich, dass ich in die Gegend käme und dann möchte ich's gern so einrichten, dass ich es nicht zu versäumen brauchte. Leben Sie recht wohl.

Stets Ihr hochachtungsvoll ergebener F. M. B.

Schumann, der verschlossene, schweigsame, der wenige zu Freunden machte, schloss sich an diese Wenigen um so inniger an. Mendelssohn war ein Mann der Welt, Schumann zog sich so weit er konnte von ihr zurück. Die rauhe Wirklichkeit verletzte sein kindlich zartes Gemüt, und so finden wir ihn „den Kopf in die Hände gestützt" (wie er selber zu sagen pflegte), in seiner Lieblingsecke in Poppes Kaffeebaum in der Fleischergasse zu Leipzig*) mit seinen Freunden, den Davidsbündlern. Zu diesen gehörte Verhulst schon sehr bald nach seinem Erscheinen in Leipzig, wie aus einem Brief an O. Lorenz vom 27. Oktober 1838 von Wien aus hervorgeht. Es heisst darin: „Grüssen Sie die mir wohlwollen — Verhulst wie die ganze Tischgesellschaft". Auch in Schumanns Wohnung hatte Verhulst bereits Eintritt gefunden und spielte vierhändige Klaviersachen mit ihm, oder sang ihm seine Lieder aus dem Manuskript vor. Das der Duette op. 34 überreichte ihm Schumann mit folgender Aufschrift: Komponiert im Sommer 1840 als Bräutigam, Leipzig, 9. Mai 1841. An seinen treuen Freund Verhulst zur Erinnerung an trauliche Stunden und an Robert Schumann.

Im Oktober 1842 wurde das Freundschaftsbündnis auch äusserlich beschlossen. Es waren bei David an einem Vormittag Schumanns neue Streichquartette zum ersten Mal gespielt worden. Als Schumann nachher mit Verhulst, der noch voller Begeisterung für die eben gehörten Werke war, spazieren ging, traten sie in einen Weinkeller ein und tranken Brüderschaft mit einem Glas Champagner.

Wie sehr er dessen Abwesenheit nach der 1842 erfolgten Rückkehr nach Holland empfand, geht aus dem von Erler mitgeteilten Brief vom 19. Juni 1843 (Schumanns Leben aus seinen Briefen geschildert von Hermann Erler, Band I, Seite 298) hervor: „E n d l i c h, mein lieber Verhulst. Hundert und mehrmal habe ich Deiner gedacht; aber Du weisst, der Musiker schreibt lieber Noten als Buchstaben .... Auf Dein neues Quartett freue ich mich; sieh zu, dass wir es bald einmal auf der Inselstrasse (Schumanns Wohnung) zu hören bekommen. Schreibe mir bald einmal von Deinen Plänen und ob Du glaubst, bald wieder nach Leipzig zu kommen. Wie oft habe ich Dich vermisst — bei Poppe — auf meinen Spaziergängen. Es ging doch niemand so leicht in meine Gedanken und Urtheile ein als Du. So sitze ich denn oft stundenlang schweigend an jenen Abenden, ohne mich so mittheilen zu können, wie ich's gegen Dich that. In Kirchnern allein find' ich

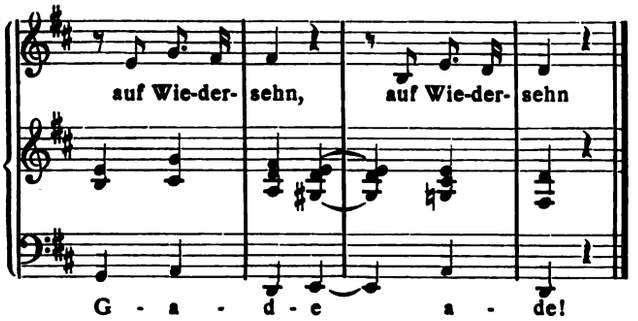
*) Das Haus existierte noch 1883 als No. 3.

eine warme Musikseele — der ist nun aber zu jung noch, dem man nicht so viel sagen darf als einem Älteren; es würde ihm mehr schaden als nützen."

Er spricht dann über sein Klavier-Quintett und -Quartett, sowie über die Phantasiestücke für Trio op. 88 und Variationen für zwei Klaviere, sowie besonders auch über „Paradies und Peri". Dann folgen Familien-Nachrichten; die Geburt von Schumanns zweiter Tochter und die Aussöhnung Claras mit dem alten Wieck. Von Mendelssohn sagt er, dass er ihn „manchmal oft, manchmal selten sähe", da sie beide sehr beschäftigt seien. Zum Schluss schreibt er: „Bald hoffe ich wieder von Dir zu hören, mein lieber Verhulst; den innigsten Antheil nehme ich an allem, was Dich betrifft, und mit mir noch manche Deiner Freunde hier. Bringt es Dich nicht zurück in Deiner Stellung für Deine Heimath, so komme doch ja im nächsten Winter nach Leipzig. Ich grüsse und küsse Dich in herzlicher Freundschaft."

Das Wiedersehen der beiden Freunde sollte sich aber noch weiter hinausschieben. Schumann erwähnt auch noch ein Bildnis, das ihm Verhulst gesandt und das ihm den Freund recht deutlich vergegenwärtige.

Am 5. Januar 1844 schrieb er wieder an Verhulst, dass er ihm eingehender von seiner „Lappländischen Reise" schreiben würde (eine projektierte Kunstreise nach Russland). „Dein Quartett hab' ich Wenzel*) gegeben; es ist mir das Liebste von Musik, was ich von Dir kenne. Deine Dedikation hoffe ich bald erwiedern zu können." Diese Dedication erfolgte mit dem op. 52, Ouverture, Scherzo und Finale. Dann teilt er ihm die weiter unten folgenden Takte mit, die er an jenem Tage in Gades Stammbuch geschrieben, der ein prächtiger Kerl sei. Sie waren in einem, im Kaffeebaum geschriebenen Sammelbriefe enthalten, dem Reuter, Willkomm, der Geiger Bezeth, Thorbeck und Whistling je einige Zeilen beigefügt hatten. Er war Wenzel zur Besorgung übergeben, wurde 1882 in dessen Nachlass gefunden und von Jansen an Verhulst gesandt.



*) E. J. Wenzel, Lehrer des Pianofortespiels am Leipziger Konservatorium und Freund Schumanns.

„Auf Wiedersehen auch mein lieber Verhulst".

Am 5. Juni desselben Jahres schrieb Schumann an Verhulst, dass er und seine Clara wohl und gesund von der russischen Reise zurückgekommen seien, und dass sie in Moskau im Theater einen Contrabassisten gesehen hätten, der Verhulst so ähnlich gewesen, dass er ihn gleich hätte umarmen mögen. Ein Brief von Verhulst vom Ende Februar, den er bei der Rückkehr vorgefunden, habe ihm „Lust gemacht, einmal nach Holland zu kommen, vielleicht schon im nächsten Januar . . . Von Holland möchte ich dann nach England, wohin ich mich schon lange sehne. Dann bringe ich auch die Peri mit, und Ihr studiert Euch vielleicht schon vorher ein wenig ein . . . Es scheint Dir gut zu gehen, mein lieber Verhulst! Hast du keine Zeit, wieder einmal zu uns zu kommen? Wie schön sind die Zeiten des jugendlichen Zusammenlebens und Strebens; Leiden und Freuden, es kennt sie doch niemand so gut als der Künstler. Arbeitest Du fleissig? Dein Quartett hab' ich eigentlich nur oben am Rand gekostet; Du scheinst mir an Kraft und Anmut gewonnen zu haben . . . Meine zwei Mädchen sind kleine liebe Engelskinder, meine Frau das alte gute. Und Du willst Junggeselle bleiben? Schreibe mir doch auch darüber einmal! Ich grüsse und küsse Dich; denke so gern an mich wie ich an Dich!"

Im Oktober 1844 siedelte Schumann nach Dresden über und hier entwickelten sich die ersten Symptome des furchtbaren Leidens, das ihn zehn Jahre darauf der Welt entriss. Am 28. Mai 1845 schreibt er an Verhulst (Erler, Band I, p. 323): „Ich war oft sehr krank. Finstere Dämonen beherrschten mich. Jetzt geht es etwas besser . . . Deine beiden Briefe mit Musik haben mich und Clara innig gefreut, namentlich der letzte, wo Du uns Hoffnung auf Deinen Besuch gibst. Komme doch ja — sobald als möglich . . . Verschiebe aber Dein Kommen nicht zu lange hinaus, mach' Dich gleich auf. Wir wollen die alten Zeiten wieder erneuen; es würde eine grosse Freude für mich sein." Aus diesen Worten geht deutlich hervor, wie ihn nach dem Anblick und der Gesellschaft des Freundes verlangte. Er spricht auch von den Kompositionen, von denen die vierstimmigen Lieder ihm besonders gefielen, die Mendelssohn, wie oben bemerkt, ebenfalls gerühmt hatte. Der in Aussicht gestellte Besuch Verhulsts fand aber erst gegen Ende des Jahres statt, wie folgender Brief Mendelssohns beweist, der uns auch erzählt, dass Verhulst auf der Reise Leipzig berührte, wo er Mendelssohn nicht zu Hause fand. Wir erfahren auch daraus, dass das dritte Quartett von Verhulst Anfang Januar an einem Kammermusikabend unter Davids Leitung zur Aufführung kam, während Mendelssohn sein Bedauern ausdrückt, dass eine ebenfalls eingesandte Symphonie von Verhulst in dem Winter nicht mehr könne aufgeführt werden.

Leipzig, d. 26. Dezember 1845.

Hochgeehrter Herr!

Auch mir hat es sehr leid gethan, als ich bei meiner Rückkehr jetzt Ihre Carte fand und erfuhr, dass Sie schon wieder abgereist waren. Desto lieber wird es mir sein, wenn Sie Ihren Entschluss ausführen, und jetzt noch einige Zeit für Leipzig erübrigen können.

Herr Hofmeister hat mir zwar bis jetzt das 3. Quartett nicht geschickt; doch erhielt ich vorgestern die Partitur davon und habe sogleich mit Herrn C=M. David darüber gesprochen. Er freut sich darauf, das Quartett in einer der nächsten Versammlungen zu spielen, und es wird also in der kommenden Woche, oder in der darauf folgenden bestimmt zur Aufführung kommen. Der Tag lässt sich leider nicht vorher festsetzen, weil er immer vom Theater abhängig ist; doch glaube ich wird es wohl Sonnabend den 3. oder Dienstag den 6. Januar sein. Hoffentlich kommen Sie dazu her, wir freuen uns darauf, wieder ein neues Werk von Ihnen kennen zu lernen. Die Aufführung der Symphonie war hingegen für diesen Winter in den Abonnements-Konzerten nicht mehr möglich zu machen. Die Direktoren erwiderten auf meine Anfrage deshalb, dass sie keine Abänderung in den bereits entworfenen Programms und den dafür vorgeschlagenen neuen Symphonieen wünschten, und so muss ich also bedauern, dass ich Ihren Auftrag nur teilweise habe erfüllen können.

Über die Symphonie selbst und das Quartett und vieles andre sprechen wir dann hoffentlich mündlich ein Mehreres und Ausführlicheres, wenn Sie Ihren Plan nach Leipzig zu kommen verwirklichen. Einstweilen leben Sie wohl und grüssen Sie Schumanns, wenn Sie sie sehen, Ihrer Adresse nach müssen Sie ja wohl Nachbarn sein? Auf Wiedersehen also. Stets Ihr Hochachtungsvoll

ergebener

F. M. B.

Ob Verhulst Mendelssohns Wunsch, ihn auf der Reise (die bis Italien ausgedehnt wurde) in Leipzig aufzusuchen, erfüllt hat, erfahren wir nicht, obwohl es anzunehmen ist.

Mendelssohns Korrespondenz mit Verhulst findet mit obigem Brief ihren Abschluss. Auf derselben Reise besuchte Verhulst auch Heinrich Dorn in Köln und machte für des Freundes Werke Propaganda, wie aus einem Brief Schumanns an Dorn vom 1. Dezember 1845 hervorgeht: „Verhulst sagte mir, dass Sie ihm mit Theilnahme von meiner Peri gesprochen und vielleicht eine Aufführung in Köln beabsichtigen.“ Nach Verhulsts Rückkehr geriet die Korrespondenz zwischen den beiden Freunden augenscheinlich ins Stocken, wenigstens sind aus den Jahren 1846 und 47 keine Briefe Schumanns an Verhulst vorhanden.

Der erste Brief, dem wir wieder begegnen, ist vom 4. November 1848. Er ist sowohl von Jansen als von Erler mitgeteilt und enthält dieselbe Entschuldigung für langes Schweigen wie der Brief vom 19. Juni 1843: „Wir schreiben ja nun einmal lieber ♩♩♩ — als Lettern.“ Er spricht darin die Hoffnung aus, dass seine eben beendigte Oper Genoveva noch im kommenden Winter zur Aufführung gelange und: „Dann kommst Du her

— nicht wahr?" — Wie sich übrigens die Aufführung der Oper verzögerte, erfahren wir unter anderem durch folgenden bisher unveröffentlichten Brief Schumanns an Rietz:

Kapellmeister J. Rietz in Leipzig.

Dresden, den 3. Februar 1849.

Geehrter Freund!

Dr. Reuter schreibt mir von einer ferneren Verzögerung der Aufführung. Schreiben Sie mir mit einem Paar Zeilen (grosse Länge von Ihnen, einem so vielbeschäftigten, verlange ich nicht) wie die Sachen stehen. Meine Abreise nach L. war schon auf Montag über acht Tage festgestellt. Es schadet mir doch sehr viel, wenn die Zeit der Aufführung immer weiter hinaus gerückt wird. Im April fängt es an zu blühen; da geht niemand mehr ins Theater. Ich bin sehr traurig darüber. Also bitte um eine Nachricht, wann das Einstudieren wirklich beginnt, und wann Sie glauben, dass meine Anwesenheit in L. von Nutzen sein könnte.

Ihr

R. Schumann.

Soll ich dem Theaterdirektor vielleicht selbst schreiben?

Nachdem Schumann vergeblich auf Antwort gewartet, schrieb er am 27. Februar an Dr. Härtel: ... „Weder von Herrn Rietz, noch vom Direktor des Theaters kann ich etwas vom Stand meiner Opernangelegenheit erfahren ... Würden Sie vielleicht von Herrn Rietz — doch nicht in meinem Namen, also wenn Sie die Güte haben wollten, quasi sub Rosa — herausbekommen können, wie es mit meiner Oper steht, so liesse sich der Tag [eines geplanten, aber nicht zur Ausführung gekommenen Orchester-Konzerts Schumannscher Kompositionen] und die ganze Sache gleich festsetzen. An Herrn Rietz mag ich aber deshalb nicht schreiben, weil er mir Antwort schuldig ist, mich gewöhnlich sehr lange auf Antwort warten lässt, und ich nicht gern zudringlich erscheinen möchte." Mittlerweile fand sich ein Zwischenträger, der Schumann mitteilte, dass Rietz die Aufführung zu hintertreiben suche. Rietz, dem dies zu Ohren gekommen, schrieb direkt an Schumann, der am 20. Mai von Bad Kreischa bei Dresden aus antwortete: ... „Als mir das gemeldet wurde, weshalb Sie zuletzt an mich schrieben, tat ich nichts, als dass ich den Brief meiner Frau gab mit den Worten ‚das ist eine Lüge' und gedachte der Sache nicht weiter."

Wie viel Ärger und Aufregung dem Komponisten noch aus der Aufführung seiner Oper erwachsen sollte, ersehen wir aus einer Reihe von Briefen Schumanns an Dr. Härtel. Die Première fand erst am 25. Juni 1850 statt. Dieser folgten noch zwei Vorstellungen in Leipzig am 28. und 30. Juni, sowie eine in Weimar, eine bei einer Tonkünstler-Versammlung in Leipzig und einige wenige in den 90er Jahren in Köln. Ob Verhulst der Erstaufführung beiwohnte, scheint nicht bekannt zu sein.

Im September 1850 erfolgte Schumanns Übersiedlung nach Düsseldorf, wodurch die beiden Freunde nun häufiger Gelegenheit fanden, sich wiederzusehen. Leider entwickelte sich bald Schumanns schreckliches Leiden in bedenklicher Weise. Auch Verhulst scheint hier und da von selbstquälerischen Gedanken nicht frei gewesen zu sein, wie aus Schumanns Brief vom 9. März 1851 hervorgeht, in dem es heisst: „Dann wollen wir uns Deines heiteren, frischen Geistes wieder erfreuen, hoffentlich Dich auch von Deinen hypochondrischen Gedanken zurückbringen, als wärst Du nicht der tüchtige Künstler, der Du bist."

Dieser Seelenzustand war wohl dem „Langen und Bangen in schwebender Pein" zuzuschreiben, das seiner bald darauf stattfindenden Vermählung mit der Tochter des Malers Rochussen voranging.

In dem angeführten Brief vom 9. März (Erler p. 138) sagt Schumann, dass er zu unwohl sei, ihm alles zu schreiben, wie er es wohl möchte. „Meine Frau wird so gut sein, noch Einiges hinzuzufügen über Kunst und Leben, wie sie sich hier so freundlich für uns gestalten." Dieser sehr interessante, bisher unveröffentlichte Brief soll nun folgen:

Düsseldorf, den 9. März 1851.

Lieber Herr Verhulst!

Recht herzlich haben wir uns gefreut, einmal wieder von Ihnen zu hören, möchten Sie aber auch gerne wieder sehen! wollen Sie uns nicht einmal hier besuchen? Kämen Sie einmal zu einem unserer Konzerte, da wollten wir Ihnen schon ordentlich etwas vormusizieren. Wir haben hier schöne Kräfte im Orchester, und — gute Programms! Darin sind wir den Leipzigern noch voraus, die doch oft auch schlechtes italienisches Zeug zu hören geben. Sie können aber wohl nicht gut von Holland fort? Haben Sie viel zu thun? Am Donnerstag gibt mein Mann sein eigenes Konzert, dessen Programm Sie gewiss interessieren wird, daher ich es Ihnen schreibe:

1. Ouvertüre zur Braut von Messina.
2. Konzertstück für Klavier (von mir gespielt).
3. Gartenscene „Duett" und „Scene im Dom" aus dem ersten Theile des „Faust" für Chor und Orchester.
4. Nachtlied für Chor und Orchester. (Dichtung von Hebbel.)
5. Symphonie (Es-dur No. 3) auf Verlangen zum zweiten Male.

Alles dies sind Manuskripte von meinem Robert, und welche Schätze von Poesie darin! Lachen Sie mich nicht aus, dass ich selbst es sage, doch ist wohl kaum einer in der Welt, der dies tiefer empfände als ich! Soll ich es also nicht gegen einen so theilnehmenden Freund, wie Sie es sind, aussprechen? —

Es wäre gar freundlich von Ihnen, überraschten Sie uns hier einmal! Jedenfalls aber warten Sie nie wieder auf Geschäfte, um an Robert zu schreiben, sondern thun Sie es, wenn Sie Ihr Herz dazu treibt, und lassen Sie dies bald geschehen. Schreiben Sie doch auch von Ihrer Braut, das interessiert mich sehr — ist es eine Holländerin? Gewiss ist es nur Theilnahme, die mich dies fragen lässt!

Schliesslich noch einen recht freundlichen Gruss von Ihrer ergebenen

Clara Schumann.

Sie wollten von unseren Kindern wissen: es sind fünf, drei Mädchen und zwei Knaben. Die zwei Ältesten verrathen hübsches musikalisches Talent, es bleibt mir nur leider zu wenig Zeit, sie selbst zu unterrichten, doch haben sie Unterricht und spielen z. B. aus Roberts Album einiges recht nett.

Ich schäme mich sehr, Ihnen so eilig und zerstreut geschrieben zu haben, jedoch wollte ich mir einige Zeilen nicht nehmen lassen, und drängt doch der Brief wegen der Stimmen [?]. Verzeihung deshalb!

Am 8. August schreibt Schumann wieder, dass er eine Einladung zum Gesangsfest in Antwerpen zum 17. August bekommen habe und fügt hinzu: „Vielleicht bist Du auch da, oder wir geben uns, wenn irgend möglich, ein Rendezvous in Rotterdam." Schumann war von den deutschen Vereinen zum Schiedsrichter des Wettsingens erwählt worden. Als aber die deutschen Vereine nachmittags an die Reihe kamen, fehlte Schumann, den wahrscheinlich die Vormittags-Aufführungen zu sehr ermüdet hatten.

Verhulst antwortete auf obigen Brief, dass die Entfernung von Rotterdam ihm den Besuch nicht möglich mache, worauf Schumann ihm folgende Zeilen sandte:

Düsseldorf, den 13. August 1851.

Lieber Verhulst!

Dein Brief hat uns köstlich amüsiert, wir haben ungeheuer gelacht über die Verse Deiner Frau. Das ist ganz wie in Hamlet. Du der Hamlet, und Deine Frau Polonius — sans comparaison. Könnten wir Dich und sie doch hier sehen! Aber Du hast auch wieder Recht mit Deinen Gründen. Ich dachte mir Antwerpen viel näher an Rotterdam; jetzt erst erfahre ich, dass es eine Tagereise ist.

Also lieber Verhulst, kämest Du, so würden wir uns sehr freuen.

Wo nicht, so wollen wir uns auf spätere Zeit vertrösten. Wir reisen den 16., sind hoffentlich abends in Antwerpen, bleiben den 17. und 18. dort, und wollen, wenn Du nicht kommst, den 19. vielleicht nach Brüssel und den 20. nach Düsseldorf zurück. Wo wir wohnen, weiss ich noch nicht. Das wird aber leicht zu erfahren sein. Aber wie gesagt, nachdem ich mir die Landkarte angesehen, glaube ich selbst nicht, dass Du kommst. Du möchtest dann dennoch kommen! Da wollten wir uns freuen. Dann bringst Du aber auch deine Frau mit! Es wäre wohl ein Spass, wenn Ihr so plötzlich herein trätet. So denn auf Wiedersehen, wenn es vielleicht auch noch zweifelhaft ist. Ich grüsse Euch

herzlich

R. Schumann.

Schumann führte seine Absicht, Brüssel zu besuchen, aus und kehrte am 22. August nach Düsseldorf zurück. Am 23. August ernannte ihn die Association Royale de Société lyrique d'Anvers zum Ehrenmitglied.

Schluss folgt

GEDANKEN ÜBER DAS MODERNE IN DER MUSIK

von Dr. Max Graf-Wien

as empfinden wir in der Musik als modern? Im Liede, so wird man vielleicht antworten, ein zartestes Vibrieren und Zittern der Empfindung, oder ein feines Mitschwingen der Nerven; das Gefühl für die Abwandlungen der Stimmungen, das vielfach gebrochene und reflektierte Licht derselben. Man wird an einzelne Lieder Hugo Wolfs denken, wo mit der empfindlichen Chromatik der melodischen Linie, mit den reich nuancierenden Schatten alterierter Akkorde die kleinsten Zwischenstufen der Empfindungen musikalisch wiedergegeben werden, wie auf einer leicht pendelnden Wage der Zeiger durch die geringsten Gewichtsveränderungen zum Ausschlag gebracht wird. Oder man wird Richard Straussens „Traum durch die Dämmerung" nennen mit seiner eigenartigen Magie der Stimmung, seinem merkwürdigen halben Licht, dem leise aufsteigenden betäubenden Duft. In den Orchesterwerken wird man als modern vor allem den Glanz und die Pracht des Kolorits empfinden. Die Kunst der orchestralen Farben, berauschender, betäubender, blendender und gedämpfter, verblassender, hinsterbender; Makartischer Orgien und der Luft- und Lichtzaubereien französischer Landschaftsmalerei. Man wird die Möglichkeit rühmen, mit den Mitteln des heutigen Orchesters jedem Ding eine tönende Seele geben zu können, und vielleicht auf die Schlachtschilderung im „Heldenleben" von Richard Strauss hinweisen. Hier werde nicht eine Schlacht, sondern der männermordende Kampf überhaupt geschildert, das Wüten, Tosen, Stürmen gewaltiger Massen, die eiserne Umklammerung von Heeren, das Würgen, Vernichten. Es würden hier förmlich alle Eingeweide des modernen Orchesters aufgerissen . . . In der Oper vereinigten sich die moderne orchestrale Technik mit der beweglicheren Art der musikalischen Linie, also reiche Farbe und feine Zeichnung. Zum Vergleich wird man die übrigen Künste herbeiziehen, in denen ein gleicher Geist zu walten scheint. Die zeitgenössische Malerei mit ihrer Licht- und Farbenfreude, ihrer Kunst der Stimmung und die zeitgenössische Literatur, deren feinfühlige Psychologie die kleinsten Adern und das zarteste Nervengeflecht blosslegt. Und wenn wir alles zusammennehmen, so rühmt man als modern: die reicheren Mittel, die das Prunkvolle und das Zarteste gleich sicher wiedergeben; die

erhöhte seelische Empfindlichkeit, die den Kreis des künstlerisch Darstellbaren erweitert; die freie Form. Also grösseren technischen und grösseren differenzierten seelischen Reichtum.

Man wird vielleicht diesem Gemälde der modernen Kunst seinen grösseren Hintergrund geben. Die gewaltigen technischen Errungenschaften der neuen Zeit. Die grosse Arbeit der Forscher und Gelehrten. Die bezwungenen irdischen Kräfte, welche die Erdteile gleichsam näher an einander gerückt haben. Die Gedanken, die im elektrischen Strome rund um die Erde dahinfliegen. Den modernen Verkehr, der auf den Wegen übers Meer, durch die Wüsten, die Gebirge auf- und abwärts dahinsaust. Man wird die Wunder der Maschinen rühmen, die für den Menschen von heute Sklavenarbeit verrichten. Und was sonst noch der Ingenieur, der Arzt, der Gelehrte ersonnen und erfunden. Kurz alles, was in unserer Welt geholfen hat, den Raum zu verengen, die Zeit zu beschleunigen, die Kräfte zu verdoppeln, oder richtiger: zu verhundertfachen.

Sagt man, dass alle diese Leistungen ein Werk der exakten Wissenschaften sind und, was ein Künstler schafft, ein anderes ist, als was ein Forscher denkt, so ist dies wohl nicht richtig. Im einen, wie im anderen wirkt die Phantasie. Sei es nun, ob sie die kühnen Wölbungen einer neuen Brücke entwirft, ob sie chemische Elemente trennt und neu verbindet, ob sie einer Maschine erhöhte Schnelligkeit gibt, Mittel gegen Krankheiten findet oder ein Drama entwirft und einen Symphoniesatz baut. In allen technischen Errungenschaften der neuen Welt waltet der alte Phantast im Menschen, der Dichter, der Künstler. Da die Grösse der modernen Phantasie in den Werken der Technik jedem sichtbar ist, hofft man von hier aus auch auf die Grösse einer modernen Kunst, worin dieselben Kräfte wirkten. Dass einer so grossen Zeit eine grosse Kunst, neuen Lebensformen eine neue Kunst entsprechen müsste, ist wohl allgemeines Empfinden.

Wenden wir den Blick von dieser grösseren Welt zum begrenzteren Gebiete der Musik. Wie ein mächtiges Gebirge, das Berggipfel an Berggipfel aneinanderreiht, zieht sich bis zu unserer Zeit eine ununterbrochene Kette von grossen deutschen Musikmeistern. Von Orlando Lasso zu Heinrich Schütz, von Schütz zu Johann Sebastian Bach und Händel, von diesen über Philipp Emanuel Bach zu Mozart, Haydn und Beethoven, zu Schubert, Mendelssohn, Schumann, Weber und endlich zu Wagner und zu Brahms. Selbst der Dreissigjährige Krieg, der Deutschland verwüstete, der die Entwickelung einer Nationalliteratur für lange hinaus hemmte, vermochte diese stolze Reihe nicht zu unterbrechen. Er trieb in Deutschland alles geistige Leben tief ins Innere zurück; gerade dies musste der Musik als jener Kunst, die mit ihren Wurzeln zu tiefst greift, nützen. Dieser stolzen Reihe ge-

waltigster Musikgeister, die mit dem Druck ihres kleinen Fingers förmlich Himmel und Erde in Bewegung setzen, könnte man einzig und allein den Höhenzug italienischer Maler von Giotto bis Raphael und Michelangelo, Tizian und Tintoretto vergleichen, wo sich Schüler an Meister, Meister an Meister schliessen und der Malergeist immer neuen Körper findet. Doch fehlt hier, wenn wir Mozart mit Raphael, Beethoven mit Michelangelo, Wagner mit Tintoretto vergleichen, gleich am Anfang schon eine Gestalt, nein, eine Welt, wie Joh. Sebastian Bach, von dem Zelter das schöne Wort gesagt hat, dass wir alle äusserlich auf diesem Globus umherwandelten und grasten. Es wäre leicht möglich, dass diese unvergleichliche Reihe grosser Meister als Last empfunden würde, als niederdrückende Verpflichtung für die nachgeborenen Künstler. Denn was könnte es Herrliches und Grosses geben, was nicht hier schon gesagt und gesungen worden wäre? Und doch empfindet man nicht so. Man betrachtet wohl diese geoffenbarte Fülle musikalischer Kräfte als Verheissung für die Zukunft. Wie man von einem Acker, der reiche Ernte trug, weiter auf neue Früchte hofft. Aus der Grösse der Vergangenheit schöpft man den Glauben an die Grösse der musikalischen Zukunft und könnte es kaum fassen, dass die Reihe musikalischer Geister in Deutschland plötzlich abbrechen könnte. Was auch Mächtiges und Tiefes gesagt worden ist, jede Generation glaubt ein Recht darauf zu haben, dass sich das Gemüt ihrer Zeit in neuen künstlerischen Schöpfungen ausspricht. Sie wird grösste künstlerische Vergangenheit für ein Werk hingeben, das ihre eigene Blutsfarbe trägt und das von jenen Kräften bewegt wird, die der Zeit ihr besonderes Gepräge gaben. Denn in einem Werke von schwächerer künstlerischer Kraft, worin Zeitelemente irgendwie wirksam sind, wird etwas sein, was das Gemüt der Leute unmittelbarer ergreift als das mächtigste Werk einer anderen Zeit.

Was wir heute klassische Kunst nennen und aus Raum und Zeit hinausheben, war einmal „moderne Kunst", worin der Empfindungsgehalt einer Zeit Form gewonnen hat. „Kein Dichter ist gross geworden, der nicht vom Pathos seiner Zeit ergriffen den Grundgehalt seines Werkes mitten aus der Gegenwart nahm" (Friedrich Theodor Vischer). Deshalb wurden die Bilder italienischer Maler in festlicher Prozession in die Kirche getragen: unter Glockenschall, mit brennenden Kerzen geleitet, unter Vorantritt der geistlichen und weltlichen Obrigkeit. Deshalb war jede Aufführung eines neuen Schillerschen Dramas ein bejubeltes Fest. Goethes „Werther" war das Buch à la mode, der „dernier cri", der Gipfel der Modernität. Die Aufführungen von Mozarts „Entführung", „Don Juan," „Zauberflöte" sind die echten Sensationserfolge gewesen. Man denke bei der „Zauberflöte" an die bekannten Verse in Goethes „Hermann und Dorothea". Beethovens Werke, mit Ausnahme jener der letzten Periode, waren das moderne

Bildungsgut der Musiker jener Zeit. Alle jene Werke grosser Meister haben die geistigen Strahlen ihrer Zeit in einem Brennpunkte gesammelt und was sie von den Eintagserfolgen in Novellistik und auf Bühnen unterscheidet, war, dass sie alle Strahlen ihrer Zeit aufgefangen, die Werke der kleinen modernen Talente, einen oder wenige Strahlen gesondert in ihren Brennspiegel geleitet haben. Wie alle grossen Künstler standen unsere Klassiker in Mitte des geistigen Lebens ihrer Zeit; sie waren Modernissimi. An Stelle des akademischen Begriffes von klassischen Künstlern und klassischer Kunst, der nach der Studierstube und der Lehrkanzel riecht, wollen wir lieber einen lebendigen Begriff setzen: wir denken uns unsere Klassiker als Künstler, die ihrer Zeit und ihrer Generation die Zungen gelöst, die für das Grundgefühl ihrer Zeit das rechte Wort, das rechte Bild, die rechte Weise gefunden haben, die rerum novarum cupidi das Neue durch ein Neueres zu überbieten im Sinne hatten.

Auch im kleinsten Talente einer Zeit ist etwas von ihren Grund- und Triebkräften wirksam. Das Genie fasst alle zusammen. Jene bereiten vor; dieses schliesst ab. Nicht immer ist der Wert, den wir einem Künstler geben, weil in seinen Werken Stimmungen, Strebungen der Zeit zuerst und eigenartig Form gewinnen, gleich mit dem ästhetischen Wert dieser Werke. Für diesen sprechen nur die Geschlossenheit des Baues, die Kraft der Erfindung, die Harmonie aller inneren Kräfte. Sie können auch fehlen und der Künstler erhält Rang und Würde, weil er zuerst einen neuen Weg betreten, einen neuen Blick eröffnet. Wir ehren den gewaltigen Geist, die Kraft und die Danteske Erfindung Giottos, wenngleich er in Zeichnung und Komposition auch hinter kleineren Talenten der späteren Zeit zurückstehen mag. „Fragmentarische Genies“ — um ein schönes Wort Vischers zu gebrauchen — wie Grabbe oder Bruckner schätzt man der eigenen Kraft wegen, von der sie beherrscht werden, die sie nicht beherrschen. Die Kunstgeschichte ist voll von Talenten, die für ihre Zeit nicht durch ästhetische Vollendung, sondern durch Modernität, durch einen neuen Klang, eine neue Farbe wichtig geworden sind. Man denke in der Geschichte des Sturm und Drangs an Klinger, in der Geschichte der modernen Malerei an Manet. Man wird diese Art von Talenten, Anreger, nicht Vollender, in allen Frühlingsstürmen einer neuen Kunst am Werke finden. Gerade bei Künstlern dieses Schlages schwankt das Urteil der Zeit. Die einen, denen das Gewürz der Modernität scharf auf der Zunge brennt, die Feinschmecker artistischer Genüsse, die an allen primeurs Freude haben, rühmen die Neuheit und Originalität dieser Künstler aufs höchste; die anderen, ästhetische Richter, die vom Begriff des Kunstwerkes innere Geschlossenheit und Vollendung nicht trennen können, urteilen scharf und abfällig. Jene preisen das Moderne, Neue, diese tadeln das ästhetisch Unvollkommene. Beide bedenken meist

nicht, dass es nur dem grossen Genie gegeben, ein Auszug, die Schlusssumme seiner Zeit, ein Inbegriff aller Modernität und zugleich die höchste künstlerische Vollendung in einem zu sein. Mehr Dank wird meist jenen Talenten zuteil, deren Werke eine gewisse ästhetische Vollendung und Rundung aufweisen, ohne dass vom Blutkreislaufe der Zeit ein einziges Äderchen ihren Werken ein Tröpfchen Blut zuführte. Jene früher geschilderten Künstler haben Gehalt, aber keine Form; diese Form, aber keinen Gehalt. Diese schildert Goethe mit den Worten: „Es werden jetzt Produktionen möglich, die Null sind ohne schlecht zu sein: Null, weil sie keinen Gehalt haben; nicht schlecht, weil eine allgemeine Form guter Muster den Verfassern vorschwebt." Sie haben die Form des Künstlers, ohne die künstlerische Persönlichkeit. Ästhetische Schwäche; jene anderen beseelt ungebundene Kraft.

Es ist wohl die Regel, dass die geistigen Kräfte einer Zeit, die sich in den Werken der modernen Talente zerteilen, oft auch bekämpfen, von grossen genialen Persönlichkeiten zusammengefasst und vereinigt werden. Aller Farbenzauber, aller sinnliche Reiz, alle poetische Kraft der venezianischen Malerschule haben schliesslich die Werke Tizians zusammengeballt. Alle Kunst der deutschen Organisten, alle Herrlichkeiten der Choral- und Passionsmusik hat sich in Joh. Sebastian Bach eingefleischt. Der Geist der französischen Aufklärungs- und Encyklopädistenzeit in Voltaire. Der Geist der französischen Revolution in Napoleon. Sturm und Drang haben zu unseren Klassikern geführt. Aber es ist auch möglich, dass eine Reihe kleinerer Talente sagt, was eine Generation fühlt und denkt und die Zeit doch nicht Kraft genug findet, den grossen Zusammenfasser, das Genie, zu zeugen. So haben die literarischen Bestrebungen einer so reichen Zeit, wie es die Renaissance war, schliesslich in keiner genialen Persönlichkeit ihre letzte Ausprache gefunden. Die deutsche Romantik hat ihre Gebrüder Schlegel, ihren Tieck, Novalis, Wackenroder; aber keinen, in dem alle Zuflüsse dieser Zeit sich wie in einem starken Strome vereinigt hätten. Eine Generation später hat das junge Deutschland seinen Gutzkow, Laube, Wienbarg, aber keinen abschliessenden Geist. Wieder eine Generation später eine neue literarische Umwälzung, Sudermann, Hauptmann; und dürfen wir es aussprechen, dass auch hier alle geistigen Bestrebungen wieder auseinanderdrängen, ohne den gemeinsamen Halt einer grossen genialen Persönlichkeit gefunden zu haben? Es ist wie ein Feuerwerk, das unregelmässig Feuer fängt: Raketen sausen in die Luft, Räder glühen, feurige Schlangen zischen. Bald lodert es hier, bald dort auf, zischt und glüht durcheinander, aber aller Feuerzauber fügt sich nicht nach dem Plane zur Figur.

Zu allen Zeiten der Kunstgeschichte finden sich Klagen der Künstler und der Männer vornehmen Geschmacks über sogenannte „falsche Richtungen

der Kunst". Über künstlerische Strömungen, die ernsthaftere und tiefere Bestrebungen verdrängen. Die Italienerherrschaft zur Zeit Mozarts, der Rossinitaumel zur Zeit Beethovens sind Beispiele davon.

In allen solchen geistig-künstlerischen Bewegungen steckt aber immer doch ein echtes bewegendes Prinzip. Irgendwie müssen die neuen Bestrebungen, der neue Empfindungsgehalt einer Zeit hier ihre Farbe zurückgelassen haben. In ihrem Wesen haben alle sogenannten falschen Richtungen etwas mit der Art der Maximen und Paradoxen gemein. Wie diese mischen sie Teile des Wahren und solche des Falschen; sie sagen die Wahrheit in einer Art, die an die Lüge streift; sie blenden durch eine geistreich vorgebrachte Wahrheit und durch eine geistreich verschwiegene Unwahrheit. Rossini warf alles durch seine blühende Sinnlichkeit nieder; aber die Sinnlichkeit ist ein echtes Kunstelement, da jede Kunst durch Sinnliches auf Geistiges wirkt. Es ist leicht, über diese „falschen Richtungen" zu jammern. Schwerer ist es, die neuen, modernen Elemente darin aufzufinden, zu sammeln und in grosse, echte Kunst zu verwandeln: wie es Mozart mit der italienischen Oper, wie es Wagner mit Meyerbeer getan hat. Auch Zeiten künstlerischer Reaktion sind ebenso zu betrachten. Jede neue, geistige Mode ist tyrannisch und einseitig. Indem sie einen Teil der Elemente einer Zeit an sich zieht und ihnen einen eigentümlichen künstlerischen Ausdruck gibt, vernachlässigt sie andere Elemente der Zeit, deren Wichtigkeit für das Kunstschaffen sie unterschätzt. Dafür, dass diese im geistigen Haushalte der Kunst nicht verloren gehen, sorgen Künstler, die sich scheinbar ihrer Zeit entgegenstellen, und doch für künftige Geschlechter sorgen. In der Geschichte der neueren Musik ist Johannes Brahms ein solcher Mann. Immer aber ist daran zu erinnern, dass die grossen Genies, die erst die Zeiten beherrschen, den ganzen Grundgehalt ihrer Epoche ausschöpfen, mit allem Gegensätzlichen und einander widersprechenden Elementen. So findet sich bei Bach und Beethoven der ganze Formengehalt ihrer Zeit und der kühnste neue Geist: Konservatives und Revolutionäres. Sie sind die kühnen, verwickelten Rechenexempel, die höhere Mathematik der Natur. In so vielfachen Verhältnissen können die modernen künstlerischen Bestrebungen zu den geistigen Strömungen einer Zeit erscheinen. Sie können sie ganz zusammenfassen, in Teilen enthalten, sie können Widersprechendes mischen und so immer zu neuen Bildern zusammenfliessen. Der Reichtum an künstlerischen Individualitäten stammt hieraus. Und wie alle Farben aus den vielfachen Spaltungen eines Lichtstrahles entstehen, alle Töne aus den vielfachen Schwingungen eines und desselben Mittels, sind alle künstlerischen Ausdrucksformen einer Zeit nur Varianten ihres geistigen Gehaltes.

Es ist den Freunden Hoffmanns bekannt, dass nach seinem Tode 1822 sein gesamter literarischer, musikalischer und künstlerischer Nachlass an den damaligen Kriminalrat Julius Eduard Hitzig übergeben worden ist. Die Musikalien habe ich in Heft 18 des I. Jahrgangs der „Musik“ verzeichnet (S. 1664—1666); über die sonstigen Papiere findet man das Nähere im „Euphorion“ Bd. IX, Heft 2/3 (S. 360 bis 372). Über eins der wichtigsten Manuskripte konnte ich damals jedoch noch keine Auskunft geben, da es offenbar frühzeitig von der übrigen Nachlassmasse getrennt worden ist. Es ist das eine allgemeine Kladde Hoffmanns, deren Einträge vom 9. August 1803 bis zum 1. September 1808 reichen; neben den Briefen an Hippel ist dieses Buch die Hauptquelle für die letzten fünf Jahre vor dem Beginn von Hoffmanns ernsthafter Schriftstellerei. Ich habe es vor kurzem aus Joseph Kürschners Nachlass erworben und gebe in diesen Wochen im „Euphorion“ eine genaue Inhaltsangabe davon, auf die ich die Liebhaber verweisen muss.

Unter anderem enthält diese Kladde ein Tagebuch Hoffmanns aus dem Winter 1803/4. Hoffmann war damals Rat an der Regierung (= Oberlandesgericht) in Plock; er ist aber einen Monat lang auf Reisen. Am 21. Januar 1804 fährt er ab nach Königsberg, um Verwandte zu besuchen; am 24., seinem 28. Geburtstage, kommt er an, und am 9. Februar schreibt er ins Tagebuch: „Einen sehnlich von Hippel erwarteten Brief erhielt ich Nachmittags und antwortete auf der Stelle, dass ich den 15. d. M. abreisen würde.“ Unterm 15. lesen wir dann: „Abreise von Königsberg Morgens $9^1/_2$ Uhr;“ am 16.: „Morgens halb 4 Uhr in Preu[ssi]sch Mark — fand Pferde vor von Hippel — um 1 Uhr Mittags angekommen;“ dann: „d. 17., 18., 19., 20. in Leistenau [Hippels Gut], d. 21. Abends um 11 Uhr in Plock.“

Am 28. berichtet er Hippeln in einem Briefe von köstlicher Laune über die Rückreise, die Nachhausekunft und seine Beschäftigungen in den acht Tagen seitdem. „Auf mich,“ heisst es, „hat unser Beysammenseyn diesmahl mit besondrer energischer Kraft gewirkt; ... es ist als müsse sich bald was grosses ereignen — irgend ein KunstProduckt müsse aus dem Chaos hervorgehen! — ob das nun ein Buch — eine Oper — ein Gemählde seyn wird — *quod diis placebit* — meinst Du nicht, ich müsse noch ein-

mahl den GrossKanzler [Beyme] fragen, ob ich zum Mahler oder zum Musikus organisirt bin? — Aber — um dem Dinge näher zu kommen — gestern habe ich eine komische Oper gemacht und heute Morgen — es war noch finster — ungefähr 5 Uhr — die Musik dazu — Aufgeschrieben ist noch nichts, das wird wohl auch noch etwas länger dauern. — ... Nun [noch] ein Plänchen! — Der Riese Gargantua muss ausgearbeitet werden . .“

Am 10. März erhält er das lang ersehnte Reskript, das ihn an die Regierung (Oberlandesgericht) in Warschau versetzt. Von dort schreibt er Hippeln am 14. Mai: „Ich bin in Warschau angekommen ... und schwitze jezt über Vorträgen und Relationen! *Sic eunt fata hominum!* — Schriftstellern und komponiren wollte ich ... und nun? — Erschlagen von acht und zwanzig *voluminibus* ConkursAkten wie von Felsen, die Zeus' Donner herabschleuderten, liegt der Riese Gargantua, und der Renegat ächzt unter der Last dreyer Todtschläger, die zur Festung bereit noch den lezten fürchterlichsten Todtschlag begehen.“ — Zu dem Worte „Renegat“ setzt Hoffmann die Fussnote: „Der Renegat — eine komische Oper, die der geistvolle Verfasser des Riesen Gargantua mit unerschöpflicher Laune dichtet und die, wird sie wills Gott im Jahre 1888 vollendet, alles übertreffen wird, was der Stümper Goethe jemahls in dieser Art schrieb! —“

Das Jahr 1888 ist seitdem verstrichen, aber Gott hat die Vollendung nicht gewollt, ja selbst die Anfänge sind bis jetzt unbekannt geblieben. Hoffmann hat nämlich im März die ersten vier Scenen und den Anfang der fünften in unsere Kladde hineingeschrieben; später, als er die Vollendung aufgegeben, hat er angefangen, dahinter ein neues Singspiel „Faustina“ zu schreiben, das aber noch weniger weit gediehen ist. Als Hitzig 1822 aus den ihm vorliegenden Aufzeichnungen Hoffmanns und den reichhaltigen Mitteilungen Hippels seine Sammlung „Aus Hoffmanns Leben und Nachlass“ kompilierte, gab er auch verschiedene Proben aus unserem Buch, darunter den Inhalt des „Renegaten“ und das Personale der „Faustina“ (er sagt aber keineswegs, wie man seltsamerweise allgemein aus seinen Worten herausgelesen hat, dass Hoffmann die Stücke auch komponiert habe). Seitdem ist nichts mehr von diesen Versuchen Hoffmanns verlautbart; da es aber die einzigen Fälle sind, in denen der Komponist Hoffmann es unternommen hat, sich einen Text zu schreiben, wird es wenigstens ein Kuriositätsinteresse haben, die Fragmente kennen zu lernen. Es sind zugleich ausser der „Prinzessin Blandina“ die einzigen dramatischen Versuche Hoffmanns, deren Text auf uns gekommen ist; man wird die Verwandtschaft zwischen der gleichfalls unvollendeten „Blandina“ und dem „Renegaten“ nicht verkennen. Wir geben die Stücke, wie sie in der ersten und einzigen Niederschrift dastehen, nur in der Interpunktion ist nachgeholfen; vorher erinnern wir den kritischen Leser noch daran, dass der unruhige Ehrgeiz des

28jährigen Universaldilettanten in erster Linie auf Malerei und Musik, erst danach auf literarische Produktion gerichtet war.

Der Renegat.

Ein Singspiel in zwey Aufzügen. März 1804.

Personen:

Der Dey von Algier.	Elisa, St. Cyrs Gattin.
Ebn Ali, Renegat, Franzose von Geburt.	Bellora, Ebn Alis Tochter.
St. Cyr.	Sklavinnen im Serail des Deys
Joseph.	Wachen.

Die Handlung ist in Algier.

Erster Aufzug.

Erste Szene.

(Gegend an den Gärten des Harems — Aussicht nach dem Meer.) St. Cyr sizt in Gedanken vertieft unter einem CypressenBaum.

I.
Introduzzione

Rezitativ.

Sie zu verliehren! — sie nicht wiedersehn!
Entsezlicher Gedanke! — Quaal die mich
Mit nahmenloser Folter ängstigt!
Soll ich verzweifeln? — Soll ich hoffen? —

A tempo.

Himmlische Ahndung
Lindert die Schmerzen.
Wecket im Herzen
Göttliche Lust!
Wiedersehns Wonne
Trockne die Thränen
Stille das Sehnen
Klopfender Brust!

Doch wie wenn jezt aufs neue mich
Das Schicksal grausam täuschte — wenn auch hier
Zu meiner Marter mich der Ozean
Ans Land gespien! —

Joseph (hervortretend) Triumph mein Freund!
Gewonnen ist das Spiel — gefunden!

St. Cyr Wie — Freund — Elisa, meine Gattin? — sprich!

Joseph Glaub mir mein Freund! sie ist nicht fern

St. Cyr Wo — wo?

Joseph Wir sind am Harem hier des Dey's
Dort wo der Palmbaum seine lange Schatten
Ins Thal wirft. Dort erklimte ich die Mauer
Gesang — der Schall von Instrumenten lockte mich
Lustwandelnd gingen Weiber auf und ab —
Und unter ihnen eine

St. Cyr Wie — Elisa? — O!

Joseph Sie glich ihr ganz an Wuchs und Stellung,
Sie war's!

St. Cyr O Himmel!

Duett.

Sie hab ich gefunden
Die Gattin, die holde!
Es heilen die Wunden,
Es endet der Schmerz!
Voll trunknem Entzücken
Werd ich sie umfassen,
Sie feuriger drücken*)
Ans pochende Herz!

Joseph Du hast sie gefunden
Die Gattin, die holde!
Es heilen die Wunden,
Es endet der Schmerz!
Voll trunknem Entzücken
Wirst Du sie umfassen,
Sie feuriger drücken
Ans pochende Herz!

zu zwey

St. Cyr Aber lass mich meinen Rausch mässigen — sage mir, Joseph, sollte Elisa wirklich im Harem des Deys seyn? Ach, nur zu sehr fürchte ich den bittern Schmerz der neuen Täuschung!

Joseph Freund! — die augenscheinliche Gewissheit dass Elisa hier seyn muss brachte uns ja her, hast Du das vergessen?

St. Cyr Aber! —

Joseph Als kaum aus dem Hafen von Toulon ausgesegelt uns der Caper aufstiess, schrien nicht alle Matrosen: „Ein Algierer — ein Algierer!“ — Die Bauart des Schiffs — die Flaggen — das Geschrey beym Entern —

St. Cyr O Joseph, es war ein schrecklicher Moment. Nur vor wenig Tagen auf den höchsten Gipfel des Glücks emporgehoben — im Genuss der süssesten Freuden des Lebens — O Barbaren! —

Joseph Aber geschlagen haben wir uns wie die Löwen — kam nur die Fregatte früher zu Hülfe! —

St. Cyr Ach zu spät — der blutdürstige Geyer flog ja schon, die schuldlose Taube in den Klauen, mit rauschendem Fittig davon!

Joseph Pah! — wir wollen ihm schon wieder die Beute entreissen; das müssten wir denn doch bleiben lassen, hätte Sir Elwis nicht ein gut Wort für uns eingelegt!

St. Cyr Was?

Joseph Ich meine in Sir Elwis ZwölfPfündern lag eine überredende Kraft die den Muselmann von unsern Ansprüchen auf die Freiheit bald überzeugte!

St. Cyr O wär ich mit dem Säbel in der Faust gesunken, was ist der Tod gegen die Marter, von Elisan getrennt zu seyn!

Joseph Aber beym heilgen Petrarcha dem Schutzpatron winselnder

*) [daneben Korrektur:] Und feurig sie drücken.

Inamoratos, eine lumpige Mauer, kaum zwanzig Fuss hoch, trennt Dich von Elisan und Du verzweifelst?

St. Cyr Was sagst Du? — Ja sie ist hier — sie ist mir nah! — in dem melodischen Saüseln des Abendwindes hör' ich ihre Seufzer — ich sehe sie — ihr Bild schwebt mir entgegen — ich komme, Elisa, ich komme! — Von jenem Palmbaum sagtest Du? — Fort — herüber zu ihr!

Joseph Schön — das ist unternehmend! — so lieb ich's — Doch lass uns eins bedenken!

St. Cyr O bedenken — bedenken! — Du hast nie geliebt.

Joseph Doch ist es wichtig.

St. Cyr Nun so sage. —

Joseph Der Dey hat es nicht gern, wenn ihm fremde Leute in den Garten springen!

St. Cyr Was thut das zur Sache?

Joseph Noch weniger lieb ist es ihm, wenn sie seine Weiber stehlen!

St. Cyr Seine Weiber — ist Elisa sein Weib?

Joseph Die Begriffe mein und dein drehen sich hier um einen Beutel Zechinen!

St. Cyr Du durchbohrst mir das Herz!

Joseph Will nichts bedeuten, ist nur eine RedensArt dagegen, wie es der Dey mit dem Durchbohren hält!

St. Cyr Du machst mich ungeduldig!

Joseph Es komt auf einen kleinen Verzug nicht an — in der nächsten Minute springen wir über die Mauer, in der folgenden fangen uns die Schwarzen, und in der dritten sind wir, hohl mich der Teufel, beyde gespiesst.

St. Cyr O süss — willkommen ist der Tod für die Geliebte!

Joseph Schön gesagt — eine von den Phrasen die in jedem empfindsamen Roman immer mit demselben Glück wiederholt werden — indessen — so am Pfahle ändert sich denn doch die Ansicht der Dinge.

St. Cyr Prosaischer Mensch!

Joseph Die poetischte Poesie reicht oft nicht aus gegen die fatale prosaische Wirklichkeit — ein durch den Magen gejagter Pfahl — brrr — verdammte Situation der allerfatalsten Wirklichkeit!

St. Cyr Aber für Elisa sterb—

Joseph (ihm ins Wort fallend) Leben sollst Du. Hier meine Hand, ich führe Dich durch hundert Pfähle mit gesundem Magen in Elisa's Arme!

St. Cyr O Freund, Du warst schon einmahl der Retter meines Lebens, jezt erst wirst Du Deinem Geschenke unnennbaren Werth geben!

Joseph Also vor der Hand springen wir nicht über die Mauer?

St. Cyr Aber lass uns eilig berathschlagen! —

Joseph Das ist der Punkt wo ich Dich hin haben wollte — — Allso — vor allen Dingen müssen wir uns darüber vollkomne Gewissheit verschaffen, dass Elisa wirklich hier ist — dann — (man hört einen seltsamen klagenden Gesang) — Horch

was ist das für ein Singsang — (der Gesang hebt wieder an) I Du mein Gott — ich glaube sie halten einen Umgang gegen alle Ratten und Maüse in ganz Algier!

St. Cyr Sieh da — ein alter Muselmann windet sich aus dem Gebüsch!

Joseph Ha — ein allerliebstes bildschönes Mädchen hinter ihm — Aurora und Thiton!

St. Cyr Lass uns bey Seite treten — (Sie entfernen sich)

Zweite Szene.

Ebn Ali, Bellora, die Vorigen.

(Ebn Ali hat eine aufgemachte Rolle vor sich)

II. Duetto.

Duett.

Bellora Hihi — hi — ahi — ahi —

Ebn Ali Still! — halte ein
Kannst du durchaus den Ton nicht fassen?

Bellora Ach lassts genug für heute seyn,
Ich kann nicht mehr!

Ebn Ali Bey meinem Bart
Man hört den Sang auf allen Strassen,
Und mein gelehr'ges Töchterlein,
Die kan durchaus den Ton nicht fassen!

Bellora Mein guter Vater, seyd nicht hart!
Ich will ja singen, nur gelassen
Hört mich jetzt an!

Ebn Ali Fort dann!

Bellora Hihi — ahi — ahi — ahi

Ebn Ali Schön — gut jetzt geht es besser schon
Du wirst die erste, ich will wetten
— Nur mehr geschluchzt! — Ha, beym Propheten,
Das ist fürwahr der rechte Ton!

Beyde Hihi — hi — ahi — ahi ahi

(St. Cyr und Joseph treten hervor.)

Joseph Nun möcht' ich in aller Welt wissen —

Ebn Ali Was für Fremdlinge!

St. Cyr — Joseph — das ist der Corsar, der uns alles raubte!

Joseph — Beym Himmel! — nun der Kerl hat zwey Leben, sank er nicht unter meinen Streichen! —

St. Cyr (auf Ebn Ali, der im Begriff war fortzugehen, mit gezogenem Stilet losstürzend) Halt — Barbar — Gieb mir Elisa wieder! — wo ist sie — mit deinem Leben sollst du den Raub büssen — Gieb mir Elisa wieder!

Joseph (zieht sein Stilet) Unsere Diamanten — unsere Stoffe — unser Gold, oder Du bist des Todes!

Bellora (wirft sich vor Ebn Ali) Mein Vater — haltet ein!

Ebn Ali (sie wegschiebend) Fort da! — Nun — stosset zu, Fremdlinge, mordet einen wehrlosen Mann — ihr werdet viel dabey

gewinnen! — eure Diamanten, euer Gold, eure Weiber zwar nicht, die sind in Sicherheit, aber dem Block, dem könt ihr nicht entgehen! — ein Schrey, und ihr seyd von den Wachen des Deys umringt — Nun, was steht ihr so unentschlossen da? —

Joseph (zu St. Cyr) Das war dumm!

St. Cyr (zu Joseph) Wir müssen ihn besänftigen — (laut zu Ebn Ali) Du warst es, unmenschlicher Barbar, der mir meine Elisa, mein Alles geraubt hat —

Joseph (zu St. Cyr) Zum Henker, was willst Du mit diesem barschen Ton, denke an den Block!

St. Cyr Ich denke an Elisa!

Joseph (zu Ebn Ali) Mit Erlaubniss, irr' ich nicht, so machte ich schon an einem ziemlich heissen Tage Ihre werthe Bekanntschafft

St. Cyr Rede — sprich — Du warst es, der mir Elisa raubte!

Ebn Ali (kalt) Ich war's!

St. Cyr O, wo ist sie, wo ist sie — ich beschwöre dich!

Ebn Ali Hast du scharfe Augen, Fremdling? — Komm her — stell' dich auf diese Anhöhe, kanst du mit deinem Blicke die dreyfache Mauer des Harems durchdringen, so wirst du deine Angebetete sehen, wie sie herausgepuzt, wie es der Favorite ziemt, weint und schluchzt und zwischen ein die Confituren in den Mund stekt, welche der verliebte Dey, vor Lachen fast berstend, ihr selbst reicht!

Joseph Nun? — hab ich Recht!

St. Cyr Du hast mir mehr als das Leben geraubt, aber freilich den Sinn für diesen Schmerz hat längst dein unmenschliches Gewerbe verhärtet!

Ebn Ali Derley Reden bringen mich nicht auf, die Menschen sprechen gern über die Dinge ab, so nach der Art, wie sie ihnen gerade erscheinen — Unmenschliches Gewerbe! (mit steigendem Affeckt) Ha sag mir doch wer ist unmenschlicher — eure Anwälde, die Harpyen gleich auf die arme Clienten, welche kamen um des Rechtes Beystand wie eine Krämerwaare zu erhandeln, lossstürzen und nicht ablassen, bis der lezte Heller in ihre Tasche, weit wie ihr Gewissen, rinnt, eure Mäkler, die den Bedürftigen mit tausend Fäden umranken und ihn, wie Spinnen die gedörrte Fliege, ausgesogen aus ihrem Netze fallen lassen, eure ewig zögernden Richter, eure schwelgenden Geistlichen, eure Schmarotzer, eure kleine Despoten aus jedem Stande, die den Unterdrückten um den erworbnen Heller prellen, die mit lachendem Hohn ihrem mühevoll hingeschlepptem Daseyn die lezte Hoffnung rauben — Ha was ist unmenschlicher, sie oder ich, der ich in offner Fehde mit dem Säbel in der Faust um Leben, Freiheit, Güter kämpfe — Hast du den Löwen auf meiner Flagge gesehen? — er kämpft um sein Daseyn — auch ich! schleichen, um mich aus meinem Nichts empor zu winden, wie jene Tyrannen, kann ich nicht! —

Joseph Was ist das?

St. Cyr — Ich erstaune — du bist nicht was du scheinst!

Ebn Ali — Nicht was ich scheine? — Ich bin Muselmann, weil ich die Christen, die mich hämisch verfolgten, die mir mehr raubten als ein schönes Weib und Gold — weil ich sie hasse — ich bin Corsar, weil ich kämpfen muss um meine Existenz — weil ich — doch genug. (kalt) Dein Weib ist im Harem des Deys! — Dein Gold habe ich! — Leidest du Mangel, so soll dir mein Diener Ibrahim einen Beutel Zechinen reichen — Gehab dich wohl! — komm Bellora! — (Ehe er abgeht wirft er noch einen Blick auf St. Cyr und bleibt betroffen stehen — er fasst ihn noch einmahl schärfer ins Auge und geht dann ab)

St. Cyr (wie aus dem Traume erwachend) Ach, Joseph, alle Hoffnung ist verlohren!

Joseph — Ein verfluchter determinirter Kerl. Die Tochter — ein himmlisches Mädchen

Ebn Ali (zurückkehrend, Bellora folgt ihm) (zu St. Cyr) Dein Schmerz scheint gross zu seyn — zudem ist etwas in deinem Gesichte! — hm! —

Bellora Sey nicht so hart, mein Vater, die Fremdlinge sind unglücklich!

Ebn Ali Ihr seyd Franzosen? — hm!

Joseph (zu Bellora) Schönes Mädchen, sey du uns wenigstens hold!

Ebn Ali Sieh da — eine Antwort auf meine Frage! — bedeutet ja! Nun — was kan ich für euch thun, Messieurs?

Joseph — Uns Elisa wiedergeben! — das Gold behalt, wir haben neuen Vorrath!

St. Cyr Mir Elisa!

Ebn Ali Verdammt wenig und verdammt viel gefordert — Elisa ist Favorite.

St. Cyr O Himmel!

Ebn Ali Sie hat sich das durch ihr Weinen und Schluchzen zugezogen!

Joseph Wie das?

Ebn Ali Ja seht, unser Dey hat einen wunderlichen Geschmack. Seine Liebe richtet sich nach dem Talent des Weibes zu schluchzen — ein lachendes WeiberGesicht ist ihm ein Palliativ gegen alle zärtliche Empfindungen, ein fröhlicher Gesang verursacht ihm Krämpfe.

Joseph Sonderbar!

Ebn Ali So wie der Dey sich sehen lässt, bricht der ganze Harem in Heulen und Schluchzen aus, dann will er vor Lachen bersten, das hat der dicke Mann gern — Nun, ihr habt ja schon die Melodie gehört!

St. Cyr Wann?

Ebn Ali Vor wenigen Minuten, ich übte mit Bellora des Deys LieblingsMelodie. Bellora ist für den Harem bestimt.

Joseph Wie — Eure Tochter für den Harem?

Ebn Ali Für den Harem bestimt.

St. Cyr (mit dem Tone des Vorwurfs) Corsar!

Ebn Ali Heisst so viel als unedler niedriger Mensch — nicht wahr? — Du bist sehr vorlaut, junger Mensch! — Der Dey hält eine Liste über alle aufblühende Mädchen in Algier! — Bellora ist jetzt vierzehn Sommer alt, stelle ich sie ihm nicht vor, so wird sie geholt, und ich erhalte hundert Hiebe auf die Fusssohlen richtig zugezählt — schluchzt Bellora nicht gehörig — abermals hundert für meine wenige Attention für des Deys Wünsche

Joseph (Die Füsse hebend) Puh! — ich fühle sie! —

Ebn Ali (mit Ironie) Mitleidge Seele — (zu St. Cyr) wie heisst du?

St. Cyr St. Cyr.

Ebn Ali Gebürtig?

St. Cyr Aus der Provence.

Ebn Ali (bey Seite) Alles trifft zu — (laut) Mein Freund, Hinsicht deines ehrlichen Gesichtes will ich glauben, du seyst besser als viele deines Gleichen (auf Joseph zeigend) diesen ausgenommen (zu Joseph) Da hast du meine Hand löwenkühner Jüngling — (sich ans Hinterhaupt fassend) 's war eine verteufelte Kopfwunde — nun sie ist geheilt — (zu St. Cyr) Du sollst Elisa sehen — sie sprechen

St. Cyr Gott!

Ebn Ali Alles übrige sey in deine Hand gelegt — ich werde dich als einen französischen Schauspieler bey dem Dey einführen! —

Joseph Ha, er wird dem Charakter Ehre machen, solche schmachtende Inamoratos sind Schauspieler von selbst!

Ebn Ali Wahr gesprochen — nun in einer Stunde siehst du Elisa! —

III. Quartetto

Quartett.

St. Cyr Sie sehn! — welch ein Gedanke! —
(zu Joseph) O Freund, ein neues Leben
Durchströmt mit sanftem Beben
Die hoffnungsvolle Brust!

Joseph (zu St. Cyr) Jezt lass uns alles wagen!
Den Sieg davon zu tragen
Ist hohe Götterlust!

Ebn Ali / Bellora (bei Seite) Wie berg' ich die Bewegung?
Des Herzens sanfte Regung
Zieht mich zum Fremdling hin!

St. Cyr / Joseph Welch Flüstern, welche Blicke?
Hat schon des Schicksals Tücke
Geändert seinen Sinn?

Ebn Ali (zu St. Cyr) Hör Freund! —

Bellora (zu Joseph) Du lieber Fremdling

St. Cyr (zu Ali) Mein Freund, mein Retter!

Joseph (zu Bellora) Holde —

Ebn Ali Wir woll'n

Bellora (zu Joseph) Was spricht dein Blick —

Joseph (zu Bellora) Dass ich
St. Cyr (zu Ebn Ali) was starrt dein Aug'
Mich an
Bellora Wie pocht mein Herz —
Joseph Bellora!
St. Cyr Seltner Mann
Ebn Ali Ha welcher Sturm im Innern
Alle O seltsame Empfindung!
Zu Vier Ahndungsvoll auf Zephyrschwingen
Strömen holder Geister Stimmen
Durch die Lüfte, wehn dem Herzen
Nie gefühlte Wonne zu

Ebn Ali und
St. Cyr Lass uns nicht länger weilen!
Zum Harem woll'n wir eilen,
Eh' schnell die Zeit entflieht!

Joseph und
Bellora Lass sie zum Harem eilen!
Beym { Mädchen / Fremdling } will ich weilen,
Für { die / den } mein Busen glüht!

(St. Cyr, Joseph, Bellora ab.)

Dritte Szene.

Ebn Ali (zurückkommend.)

Er ist es! — Kein Zweifel! — welch ein Geschick — O Bertrand, Bertrand, sind deine Manen versöhnt! — Was soll ich thun? — Darf er wissen, wer ich bin? — darf ich's ihm entdecken — — Nein! — der Zufall mag meine Handlungen leiten! — (Ab.)

Vierte Szene.

(Bosket im Garten des Harems.)

IV. Aria.

Rezitativ.

Elisa (tritt auf).

Naht keine Hülfe — keine Rettung? —
Schwand mir der Hoffnung lezter Strahl? —
Unglückliche, wohin führt dich die Macht
Des Schicksals! — unerbittlich reisst
Es dich hinab — Du bist verlohren! —
Doch — ist's sein Geist, der mich umschwebt? —
Ist's seine Stimme, die mir ruft
Im Säuseln sanfter Abendwinde? —
Er lebt — auf Fittigen der Liebe
Eilt er zu mir — löst meine Ketten
Befreyt flieg ich in seinen Arm
Und lass' ihn nimmer! —

Arie.

Hoffnung, holde Himmelstochter,
Schweb herab mit leisem Flügel,
Zeig in deinem Zauberspiegel
Mir des theuern Gatten Bild!
Nimmer werd' ich ihn vergessen —
Mit ihm starben meine Freuden,
Nimmer enden meine Leiden,
Bis das Grab die Sehnsucht stillt!

(Während der lezten Strophen des Gesanges ist der Dey hereingetreten und hat stark grimassirend und sich die Seiten vor Lachen haltend seinen Beyfall zu erkennen gegeben.)

Der Dey — Ha ha ha — schön — herrlich, Liebchen — ha ha, zum Entzücken!

Elisa Unmensch — Barbar! — Kannst du ungerührt meine Thränen sehen — meine Seufzer hören?

Der Dey Ha ha ha — du sollst die erste seyn und bleiben, Liebchen — das nenn' ich doch den Dey zu amusiren wissen — nicht so wie die andern Salzsäulen — die schluchzen nur a Tempo — du verstehst das besser, 's geht dir so von der Hand!

Elisa Bey den ewigen Mächten, bey allem was deiner Seele je heilig war beschwör' ich dich — gieb mir die Freiheit! — lass mich von hinnen eilen, um ihn —

Der Dey — Wie? was? — he? — dich gehen lassen, Liebchen, dich gehen lassen, das hiess ja 'ne Perle ins Meer werfen — dich die mir alle Tage vorweint, dass mir das Herz im Leibe lacht — (Elisa macht eine schmerzvolle Pantomime) ha ha ha ha — ja ja, das Gesicht, das ist's eben — ha ha ha — bravo — bitte noch 'n mahl!

Elisa Welch ein Geschöpf!

Der Dey — Ich sage dir, mein Sorbet schmeckt mir fünfmahl so gut seit dem du hier bist — meine zwölf Stündchen schlaf ich hintereinander weg dass es pufft, ha ha ha — Du mein Stern, mein GoldEngel schluchzest gar zu prächtig — Dich gehen lassen? — nein nein, 'ne Welt für deinen Besitz!

Elisa (bey Seite) O Himmel, wär' er der grausamste Tyrann, die Quaal könte nicht grösser seyn!

Der Dey Ha ha ha, was für ein Gesicht — was für Thränen — das ist herrlich! — Sieh Liebchen, der Dey von Algier, (sich in die Brust werfend) der grosse Dey — vor dem die Völker der Erde zittern wenn er nur sein Haupt bewegt — er ist dein Sclave, er küsst deiner Füsse Staub — Aber, ha ha ha — schluchze immer noch ein wenig —

Fünfte Szene.

(Ebn Ali — nachher St. Cyr — die Vorigen.)

Ebn Ali Herr — dein Sclave beugt sich vor deiner strahlenden Hoheit!

Der Dey — Nun gut schon — gut schon, Ebn Ali — wie ist's? neue Beute? — 'ne weinende Prinzessin — Lass es gut seyn — seit dem ich diese habe, trachte ich nach keiner andern — will die mahl sehn, die besser schluchzen kann!

Ebn Ali Nein Herr — keine neue Beute — aber ein Franzose ist hier der dir seine Dienste anbietet

Elisa (heftig) ein Franzose?

Ebn Ali (giebt ihr einen bedeutenden Wink)

Der Dey — Ha — was will er — was kann er — ein Gärtner, ein Baumeister? —

Ebn Ali Es ist ein Sänger und Schauspieler, Herr — vorzüglich auf tragische Situationen eingeübt — er spielt den tollen Prinzen Hamlet — den rasenden Orest, den weinenden Feldherrn Tarar, den wüthenden Achill dem man seine Briseis geraubt — kurz alle Helden und Seladons, die —

Der Dey O halt ein mit dem Schnickschnack —

Ebn Ali Er spielt mit wahrem Gefühl — Seine Rollen pressen ihm Thränen aus — er schluchzt dass man es auf dreissig Schritte hört —

Der Dey Was sagst Du? — Ha! — das ist ja'n Mann für mich — er soll meinen Weibern vorschluchzen — Lass ihn kommen —

Ebn Ali — (bei Seite) Könt ich Elisa'n einen Wink geben! —

Elisa Himmel — welche Ahndung durchbebt mich! —

Der Dey — Nun was zauderst du? — bring ihn her, bring ihn her —
(Ebn Ali geht in die Coulisse und tritt mit St. Cyr hervor, der, Elisa'n nicht gleich gewahr werdend, sich vor dem Dey beugt)

Elisa Himmel — er ist es — St. Cyr — mein Gatte

Ebn Ali (leise und rasch zu Elisa) — Mässigung, oder dein Tod und der seinige ist gewiss! —

St. Cyr (Elisa erblickend) — Himmel — meine Gattin — O! —

Der Dey — Ha, was will er — warum thut er so, Ebn Ali? —

Ebn Ali Er empfiehlt sich mit einer tragischen Exklamation deiner Hoheit, Herr

Der Dey Ha — ha ha — närrischer Mensch! — Nun gut so, gut so

St. Cyr (zu Ebn Ali) — Ich ertrage den Anblick nicht — ich stürze zu ihr hin — willkommen soll mir der Tod seyn! —

Ebn Ali Du vergiltst schlecht mein Zutrauen —

Der Dey — Was murmelt ihr? —

Ebn Ali Herr — der Franke will dir eine Probe seines Talents geben — Der Liebhaber findet seine ihm geraubte Geliebte in der Gewalt eines mächtigen Tyrannen wieder — es ist eine Szene aus einer neuen Oper! — der Dichter heisst Wahrheit, der Komponist Täuschung, die Oper Gelungene List

Der Dey — Ha ha ha — Lass ihn machen, lass ihn machen — komm — setz dich zu mir, Elisa — (Er wendet sich zu einer Rasenbank, Sklaven springen hervor und schieben ein Polster unter — der Dey sezt sich, die Sklaven verschwinden)

Ebn Ali — Herr — zur Darstellung der Szene gehört auch die

Geliebte. Dem Glanze der strahlenden Schönheit ist die Oper bekannt — wenn deine Hoheit erlaubt —

Der Dey Ha ha ha — versteh' schon, Elisa soll mitschluchzen — nun — so — so — fangt nur an — fangt nur an —

V. Quartetto.

Rezitativ.

St. Cyr Dich so zu finden — welche Pein!

Faustina.

Ein Singspiel in einem Aufzuge.

Personen:

Faustina.	Terradeljas.
Hasse.	Abbate Piccioli.
Leonardo Leo.	Mehrere Gäste.
Francesco Majo.	

Die Szene spielt in Venedig ums Jahr 1720.

Erste Szene.

(Kleines Zimmer in Hassens Wohnung. Rechts ein Flügel, mit aufgeschlagenen Partituren und Büchern bepackt. Daneben ein kleiner Tisch, vor welchem Hasse sizt und componirt. Die Overtura ist in ein schwermüthiges Andante übergegangen; als die Töne erstorben sind, springt Hasse rasch auf, macht einen Gang durchs Zimmer und bleibt dann vor dem Tische stehen, an welchem er componirte.)

(einen tiefsinnigen Blick in die Partitur werfend)

Bin ich das? — Bin ich das wirklich? — Ha wie schaal, wie kraftlos scheint mir das alles was ich jezt mache! — Gedanken auf Gedanken durchglühen einem Feuerstrome gleich mein Gehirn, aber schnell erkaltet und roh wie ein MetallGuss stehen sie auf dem Papiere da! — Welche unbekannte Gewalt droht mich zu vernichten? — Darf ich — darf ich's mir gestehen? Im Theater San Marco — ja — seit jener Nacht, als ein nie gekannter Himmel voll wonniger Töne auf mich hinabsank, als alles um mich her verschwand — als ich nur sie hörte — nur sie sah! — Heilige Musik, Sie ist Du und in Dir wohnt mein Leben! —

(Er eilt an den Flügel, und nachdem er wie in Fantasien verlohren einige Akkorde angeschlagen hat, folgt die)

No. 1 Arietta.

Arie.

Heilige Kunst,
Neige dich zu mir, lohne mein Streben
Lass mich auf deinen Fittigen schweben
Tröste mich, tröste mich, heilige Kunst!

Heilige Kunst,
Nagende Quaalen trag ich im Herzen,
Habe nicht Rast mehr, gefoltert von Schmerzen,
Tröste mich, tröste mich, heilige Kunst.

Zweite Szene.

Hasse, der Abbate Piccioli.

(Der Abbate Piccioli ist, noch ehe Hasse endigte, hineingekommen, hat sich hinter seinen Stuhl geschlichen und ruft nun aus:)

Bravo — bravissimo, mio carissimo Signore, (Hasse springt etwas unwillig auf) Aber — verzeiht — bischen zu trocken — zu ernst — zu — zu — kurz mit einem Worte — zu teutsch!

Hasse Verzeiht Herr Abbate — ich komponirte und sang dies mahl nur für teutsche Ohren — für meine eigenen —

Abbate Ha ha ha ha — gut gegeben — ja ja ihr gebts mir gut — wolltet sagen, hätte mich nicht hereinschleichen sollen — ja seht ihr, das ist nun so mein *foible* — bin ein Enthusiast für die Musik — gehe zu allen Maestros, kenne sie alle — kenne ihre Manier — ihre Art und Weise zu komponiren in und auswendig —

Hasse Wahrlich, Herr Abbate, um diese reiche Kenntniss beneide ich euch —

Abbate Ja seht ihr — zum Beispiel der Scarlatti —

VOM ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREIN: ORTSGRUPPEN

von Paul Marsop-München

In dem Labyrinth weitläufiger Auseinandersetzungen und verzwackter Bestimmungen, das die alten Statuten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins darstellten, fand sich an versteckterm Platze ein schüchterner Hinweis auf die Möglichkeit, dass es den in einer Stadt wohnenden Vereinsmitgliedern nicht verwehrt sei, sich zu einem Ortsverbande zusammenzuschliessen. Welchen Daseinszweck eine solche Vereinigung zu erfüllen hätte, darüber schwieg sich jenes rätselvolle Gesetzbüchlein feierlich aus. Hatte also vordem jemand einmal Lust, sich tapferen Mutes durch das Dickicht des dem heiligen Bureaukratius geweihten Paragraphenwaldes einen Weg zu hauen, und übersah er ausnahmsweise jene Andeutung nicht, so stand er einen Augenblick „scheu und staunend", auch wohl kopfschüttelnd da, worauf er sich eilig in die Büsche schlug. Die Folge war, dass während einer stattlichen Reihe von Jahren 1, geschrieben ein Zweigverein, nämlich der westfälische gegründet wurde. Wer ihm angehörte, der wurde auf den Tonkünstler-Versammlungen halb mit Ehrfurcht, halb mit Misstrauen betrachtet.

Doch es kam anders. Böse Menschen, die nicht nur Lieder, sondern auch Logik haben, arbeiteten eine neue „Satzung" aus und räumten mit allem, was einer scharfen Prüfung nicht Stich hielt, unbarmherzig auf. Zweigvereine? Vielleicht auch nur ein überflüssiger dekorativer Aufputz, vielleicht auch nur eine klingende Redensart? Nicht doch. Da war einmal jemand auf einen guten Gedanken gekommen. Die anderen aber hatten die Anregung verkümmern lassen, weil sie es sich nicht klar machten, dass hier eine Idee von bedeutender Tragweite aufgetaucht war.

Auch im Wege lokaler Vereinstätigkeit würde man während der letzten Jahrzehnte einem gesunden Fortschritt in der Musik zweckmässig haben vorarbeiten können, wenn die Kräfte nicht verzettelt worden wären. Die seit undenklichen Zeiten in germanischen Landen grassierende Vereinskrankheit forderte

---

Anmerkung: Die neue „Satzung" des Allgemeinen Deutschen Musikvereins liegt jetzt im Druck vor. Schriftführer des Vereins ist Herr Kapellmeister Friedrich Rösch, Berlin, Königgrätzerstrasse 21; Schatzmeister Herr Gustav Rassow, Bremen, Domhaide 4.

nicht zum wenigsten auf diesem Gebiete ihre Opfer; wer irgendwo ein paar neudeutsche Glöcklein in übermässigen Dreiklängen läuten gehört hatte, verspürte den Ehrgeiz, ein Genie zu entdecken und einem in der Eile gestifteten Bund den Namen des annoch Verkannten zu geben — wofern er nicht, als Mann von grösserer Bescheidenheit, sich mit dem Amte des „Festordners" in einem Wagner- oder Lisztverein begnügte. Freilich mangelte es auch nicht an Mutigen und Opferwilligen, die sich ehrlich und eifrig für ernste Zukunftsaufgaben einsetzten. Aber wieviel Zeit und Mittel wurden verschwendet, indem man, wenn beispielsweise an einem Ort die Propaganda für die Werke Liszts zu den erwünschten Ergebnissen geführt hatte und es alsdann rätlich erschien, für den ebendort noch wenig gewürdigten Hugo Wolf eine Gemeinde zu werben, die ganze schwerfällige Maschinerie der Vereinsgründung von neuem in Bewegung setzen musste! Verfocht eine rührige Genossenschaft, wie der Wiener akademische Wagner-Verein, gleicherweise die Sache Anton Bruckners mit Entschiedenheit, so war das eine rühmliche Ausnahme. Unsere verehrten Konservativen und Rückständigen erwiesen sich als die besseren Taktiker, da sie in ihren geschlossenen „Hochschulkreisen" heute für diese, morgen für jene orthodox gesinnte Persönlichkeit eintraten, und auf diese Art noch Boden behaupteten und behaupten, der ihnen von Rechtswegen schon seit längerem hätte abgestritten werden sollen.

Das Geheimnis starker und dauernder Erfolge ruht heutzutage in einer weitverzweigten, festgefügten, auf Jahre und länger hinaus gesicherten Organisation. Wir kennen die politischen Parteien, die just durch planmässig geförderten, emsigen Ausbau einer solchen Organisation zu gewaltiger Machtstellung emporgewachsen sind. Ähnlich im sozialen, im industriellen Leben Europas und Amerikas. Was den einzelnen zurückwirft, was kleine Gruppen nicht besiegen, das bezwingt die Genossenschaft, die dadurch erstarkt, dass die ihr zugehörigen lokalen Verbände verschiedener Orte sich wechselseitig stützen.

Warum von derartigen Vorbildern nicht lernen, warum sich beachtenswerte Erfahrungen nicht zu Nutze machen?

In jeder einigermassen grösseren Stadt Deutschlands, Deutsch-Österreichs und der deutschen Schweiz müsste sich eine Ortsgruppe unseres „Musikvereins" bilden, die als Zentrum der fortschrittlich musikalischen Bestrebungen des betreffenden Ortes, beziehungsweise der um diesen geistigen Kern gelagerten Provinz zu gelten hätte. Denn in einem „Allgemeinen deutschen Musikverein" ist für jedwedes Wirken Raum, das ein Vorwärtsgehen bedeutet und eine Entwicklung verheisst. Mit Rücksicht auf ein notwendiges Einsparen und Zusammenfassen der Kräfte sind somit die Ortsvertretungen dazu berufen, alle noch bestehenden,

vom Fortschrittsgeist durchdrungenen Sonderverbände gewissermassen in sich aufzusaugen, und die Erbschaft der Vereine anzutreten, die mit der Durchführung der ihnen ehedem gestellten, durch ihren Namen bezeichneten Teilaufgaben im wesentlichen zu Ende gekommen sind und daher gegenwärtig nur noch ein Scheindasein führen: der Wagner- und der Lisztvereine. Frau Wagner hat es scharf zutreffend mit klaren, überzeugenden Worten ausgesprochen, dass den Mitgliedern des Allgemeinen Richard-Wagner-Vereins kaum noch etwas anderes zu tun übrig geblieben sei, als die Schriften des Meisters recht eingehend zu studieren, und unbemittelten Künstlern und Kunstfreunden den Besuch von stilgerechten Festspiel-Aufführungen zu ermöglichen. Dazu braucht man jedoch den nicht leicht im Gang zu haltenden Apparat, die weitschweifige Geschäftsführung eines Vereins keineswegs. Für die „Bayreuther Blätter", die just die Idealisten unter uns Musikern am wenigsten missen möchten, die man schon deshalb nicht eingehen lassen darf, weil sie ein bedeutsames Vermächtnis Wagners sind, könnte fernerhin der Allgemeine Deutsche Musikverein einen angemessenen Zuschuss aufwenden. Auch Lisztvereine fänden jetzt nur noch einen sehr eingeengten Wirkungskreis. Die monumentale Ausgabe der Tondichtungen des Meisters wird allgemach ihrer Vollendung entgegenreifen. Die Leiter der ständigen grossen Konzertinstitute, Richard Strauss wie Mottl, Weingartner wie Nikisch sind überzeugte Lisztianer. Ganz abgesehen davon, dass der Allgemeine Deutsche Musikverein es stets als seine Ehrenpflicht ansehen wird, die Verdienste seines Stifters durch mustergültige Aufführungen Lisztscher Werke dankbar zu feiern.

Hinwiederum ist es im Sinne Wagners wie Liszts gehandelt, dass man begabten Tonsetzern, die neue Pfade suchen, es ermögliche, sich durchzuringen, sich bei der Öffentlichkeit Gehör zu verschaffen. Und viel energischer als ein auf schmale Einkünfte und auf eine mehr oder weniger bescheidene Teilnehmerzahl angewiesener Hugo Wolf- oder Ansorge-, Pfitzner- oder Reger-Verein kann dazu die grosse Genossenschaft des Allgemeinen Deutschen Musikvereins mithelfen. Denn sie verfügt über verhältnismässig ansehnliche materielle Mittel, sie erfreut sich mannigfacher, ausgebreiteter, gesellschaftlicher Verbindungen, sie ist fähig, in der Verwertung des weitreichenden Einflusses der im Vereine tätigen Tonsetzer, Dirigenten, ausübenden Musiker und Kritiker gar vieles durchzusetzen, und sie wird schliesslich bei ergänzendem, wohl geregeltem Zusammenwirken des Vorstandes, des Musikausschusses und der Ortsgruppen eine Macht verkörpern, mit der in Zukunft die eigenwilligsten Bühnenleiter und die geldgierigsten Musikagenten im guten oder im schlimmen zu rechnen haben.

Wie sich die Tätigkeit der einzelnen Ortsgruppen gestalte, dafür lässt sich kein Schema festsetzen. Im Gegenteil: es walte die denkbar grösste

Freiheit bei der Inangriffnahme zweckdienlicher, von fortschrittlichem Geiste beseelter Arbeit! Nur auf die Vertreter frivoler Brettlkunst und anderer musikalischer Gelegenheitsmacherei darf keinerlei Rücksicht genommen werden. Ebensowenig auf die Quadratur-Komponisten und akademischen Leisetreter. Die Herren sorgen schon selbst in ausreichendem Masse für ihr gegenseitiges Wohlbefinden. Schliesslich noch ein Wort zu einem wichtigen Kapitel: keine Ausländerei! Wir sind ein Allgemeiner deutscher Musikverein! Wer Charpentier oder Glazounow ein Denkmal errichtet wissen will, der mag auf seine eigenen Kosten Sammelbogen drucken und herumschicken.

Im übrigen: sehe jeder, wie er's treibe! Hier wird es erspriesslicher sein, vorerst Bruckner oder Hugo Wolf gegenüber noch bestehende Schulden abzutragen. Dort ist für die beiden Genannten bereits manches geschehen; somit empfiehlt es sich, den ortsansässigen Kunstfreunden eine eingehende Bekanntschaft mit Reger, mit Hausegger, mit den jüngsten Symphonikern, mit eben erst auf den Plan tretenden, sich in neuen Tönen und Weisen versuchenden Gesangskomponisten zu vermitteln. In der einen Stadt ist es um die Konzertverhältnisse relativ besser, um die musikalisch-dramatische Scene schlechter bestellt: da müssen sich die Hauptanstrengungen der Ortsvertretung auf eine Hebung der heimischen Theaterzustände konzentrieren, da soll, in Verbindung mit einer liebevollen Pflege von Wagners Schöpfungen, den Bühnenpartituren von Pfitzner, Richard Strauss, Schillings, Klose und Hausegger ihr Recht werden. Anderswo wird füglich besonderer Nachdruck auf die verständige Förderung neuzeitlicher Symphonik zu legen sein. Für die Errichtung von Theaterbauten nach dem Bayreuther Vorbild ist um so eifriger einzutreten, je mehr unsere heutigen Dramatiker, wie ich schon oft darlegte, „mit dem Klang des versenkten Orchesters im Ohr" schreiben und, dem Entwicklungsgesetz zufolge, schreiben müssen. Insgleichen ist es an der Zeit, die brennenden Fragen der „Konzertreform" allerorten mit gebührendem Ernst zu behandeln. Anzustreben sind kurze Programme einheitlichen Charakters; zu wirken ist für die Verdeckung des Musikapparates, für die Erbauung von Musiksälen, die nur mehr einer vornehmen Kunstausübung dienen und mit gesellschaftlichen Zerstreuungen, Mode-Unterhaltungen und ähnlichem nichts zu tun haben.

Vor einem möchte ich noch eindringlich warnen: nicht zu rasch mit grösseren, womöglich namhafte Ausgaben erheischenden Unternehmungen ins Zeug zu gehen. Die neue Vereinssatzung sieht vor, dass der Mitgliederbeitrag unverkürzt an die Zentralkasse abgeführt werde. Da erscheint es denn zweckmässig, wenn die Ortsgruppen während des ersten Jahres ihres Bestehens noch keine besonderen „Umlagen" erheben. Haben sie sich innerhalb ihres Wirkungskreises eingebürgert, sind sie einmal zu einem

bedeutsamen Faktor im Musikleben dieser und jener Stadt geworden: dann dürfte man vorerst an die Opferwilligkeit einzelner begüterter Mitglieder appellieren, und sodann auch einen bescheidenen Ortsgruppen-Beitrag festsetzen. Vielleicht ist es rätlich, die Tätigkeit einer Ortsgruppe im ersten Arbeitswinter mit einem Cyklus von Vorträgen einzuleiten, an die sich Verhandlungen in parlamentarischer Form knüpfen mögen. Wer als Künstler des Wortes mächtig, wer auf musikästhetischem oder verwandtem Gebiete tätig ist, wird sich fraglos gern bereit zeigen, im Interesse der guten Sache solche Vorträge zu halten, ohne auf ein Honorar Anspruch zu machen. Die Anregung durch das lebendige Wort, die Klärung der Ansichten durch Rede und Widerrede vor der Öffentlichkeit sind wahrlich nicht gering anzuschlagen. In den drangvollen Tagen der grossen festlichen Frühjahrs- oder Herbstaufführungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, im Wirrwarr von Proben, Besprechungen und Wahlvorbereitungen bringt man für noch so gediegene theoretische Erörterungen weder Zeit noch Stimmung auf. Umsomehr läge es den in stetiger, über das Jahr hin verteilter Tätigkeit ruhig fortschaffenden Ortsgruppen ob, jenes bisher brachliegende Feld zu bebauen. Thema des ersten Vortrages: „Was will unsere Ortsgruppe?“*) Ist durch diese Veranstaltungen das allgemeine Interesse geweckt, dann finden sich wohl einige Künstler bereit, einen „neuzeitlich gerichteten“ Lied- oder Kammermusik-Abend für die ortsansässigen Vereinsmitglieder und die von diesen einzuladenden, oder gegen Erlegung eines mässigen Eintrittsgeldes zuzulassenden Gäste zu geben — eben auch, ohne Honorarforderungen zu erheben. Nach ein- bis zweijähriger fruchtbarer Arbeit ist dann auch unschwer ein mässiger Garantiefonds für ein den Vereinszwecken dienendes Orchester- oder Chorkonzert, beziehentlich für die Wiedergabe eines gut modernen musikalischen Dramas, zusammenzubringen, vielleicht gar eine Beihilfe für rührige, fortschrittlich gesinnte Bühnenleiter kleinerer oder mittlerer Städte zu ermöglichen. So stecke man sich mit allmählich wachsendem Einfluss nach und nach das Ziel höher und höher.

Es fehlt nicht an rührigen, fähigen Männern, denen es eine Freude und eine Genugtuung sein wird, eine Ortsgruppe zu begründen und sie bedachtsam, aber mit gleichmässig regem, fürsorglichem Eifer zu idealen Erfolgen hinzulenken. Die Notwendigkeit, die bisher schier bis ins Fabelhafte verschachtelte Geschäftsführung der Vereinsleitung zu vereinfachen, bedingte schlechterdings eine ansehnliche Herabminderung der Zahl der

*) Auch Vorträge über Ziele und Kämpfe der neueren Malerei, Plastik und Architektur, über die Dichtung unserer Tage, vor Allem über Wechselwirkungen und -Strömungen im modernen Entwicklungsleben der verschiedenen Künste wären begrüssenswert. Der Musikant hat abgewirtschaftet: der Musiker, das heisst der Mann von freier, umfassender Bildung soll überall an seine Stelle treten.

Vorstandsämter. Es wäre hoch dankenswert, wenn vor allem bewährte Männer, die sich in früheren Jahren als Vorstandsmitglieder verdient machten, sich mit ihrer Erfahrung und mit ihrer Autorität den Ortsgruppen zur Verfügung stellen wollten. Auch die Jüngeren, denen man es zuzutrauen hat, dass sie dereinst so manchen Gipfel erklimmen werden, mögen ihr Können und ihre Tatenfreudigkeit innerhalb der Ortsgruppen frisch und wohlgemut einsetzen und sich dort die schwere Kunst zu eigen machen, einen lediglich künstlerischen Zwecken dienstbaren Organismus auszurunden und fest zusammenzuhalten.

Und nun ans Werk! Fröhliche Arbeit und schönes Gelingen!

HIE NATIONALE TONSPRACHE — HIE VOLAPÜK

von

O. G. Sonneck-Washington

Das Durchschimmern eines Volkscharakters ergibt das, was wir „musikalische Nationalität“ zu nennen gewohnt sind. Sie unterscheidet sich wesentlich von der sogenannten „Lokalfarbe“. Diese ist oft nur eine absichtliche Würze und ein wirkungsvolles Kunstmittel, auch in der Hand des Ausländers. Jene dagegen liegt einem Künstler im Fleisch und Blut. Sie gibt seiner Eigenart, ohne sein Zutun, eine allgemeinere Färbung und entzieht sich äusserlicher Nachahmung. Denn die Musik ist kein kosmopolitisches Gewächs, das jenseits von Zeit und Raum steht. Auch der Musiker wurzelt in „Mutter Erde“. Er ist, wie jedes Individuum, das Ergebnis von Umgebung und Erziehung, der mehr oder minder ausgeprägte Vertreter seines Volkes. Zwischen den Völkern aber, noch weiter gefasst, zwischen den Rassen bestehen typische Unterschiede.

Die tägliche Erfahrung und die vergleichende Volkskunde lassen darüber keinen Zweifel aufkommen. Die Gebärden des Italieners stechen von denen des Deutschen auf viele Schritte ab. Ihre Affekte, deren Reflex die Gebärden sind, haben nicht minder unterschiedliche Merkmale. Der deutsche Schwung z. B. deckt sich durchaus nicht mit dem italienischen slancio, und beide entfernen sich deutlich vom élan des Franzosen oder dem kaltblütigen dash and go des Amerikaners. Der seltsame Wechsel von Schwermut zu Wildheit im russischen Volkscharakter mag in anderen Völkern ein Pendant finden, aber eine völlige Gleichung wüsste ich nicht.

Man beliebt nun diese Erfahrungen mit dem Hinweis zu entkräften, dass kein Volk rassenrein geblieben, und dass innerhalb der Völker selbst merkwürdige Charakterunterschiede bestehen. Sicherlich, ein echter Bayer wird nicht leicht mit einem Pommer verwechselt, oder gar ein Irländer mit einem Engländer, aber mit solchen Hinweisen ebnet man das Problem nicht, sondern vertieft es mit all seinen Folgerungen. Im allgemeinen haben doch wohl politischer Zusammenschluss, eheliche Vermischung, gemeinsame Sprache, Erziehung, Interessen den Nationen unterschiedliche

Stempel aufgedrückt, so dass Unähnlichkeiten innerhalb der politischen Kombinationen nur noch, möchte ich sagen, wie Dialekte des Volkscharakters wirken. Dass solch ein Volkscharakter sich auf eine Mischung von Charakteren zurückführen lässt, verschlägt wenig. Er wird von Aussenstehenden nicht als eine Mischung empfunden, sondern als Einheit, eben so wie Grün psychologisch eine eigene Farbe ist und nur für den analysierenden Verstand eine Mischung von Gelb und Blau. Der schliessliche Eindruck hängt natürlich von der stärkeren oder schwächeren Beimischung der einzelnen Farben ab, wie denn der nordamerikanische Volkscharakter angelsächsisch wirkt, aus dem einfachen Grunde, weil unter den heterogenen Elementen das angelsächsische bei weitem überwiegt.

Wenn diese Dinge für das gesamte Innen- und Aussenleben der Völker Bedeutung haben, dann auch für die Musik.

Es geht nicht an, von einer internationalen Musiksprache zu reden, nur weil die Völker, die für unser Musikleben in Betracht kommen, sich derselben Instrumente, derselben Tonstufen, kurz desselben Klangmaterials bedienen. Auch die Maler arbeiten überall mit gleichem Material, und doch drückt sich ein Franzose anders aus wie ein Deutscher. Die Gemälde eines Besnard würden auch ohne seinen Namenszug nicht ihren französischen Ursprung verleugnen können, und die eines Franz Stuck würden unverkennbar den Stempel tragen: made in Germany. Nicht einmal eine ähnliche Technik oder eine ähnliche Gestaltung kann den Volkscharakter, der die Persönlichkeit des Künstlers durchtränkt, verwischen.

Man deutet, und nicht unsere schlechtesten Kunstkenner haben es getan, auf eigentümliche Charakterzüge in den Werken unserer semitischen Meister. Manche Leute lächeln über diese Beobachtung und wollen sie schlankweg auf spintisierenden Rassenhass zurückführen. Sie spötteln mit Unrecht. Wenn die tönenden Symbole des Innenlebens, also Melodik, Rhythmik, Harmonik u. s. w. aus der Volksseele der Magyaren in Gebilden hervorquellen, die psychischen Gesetzen zu gehorchen scheinen, welche der Germane oder der Romane als fremdartig empfindet, warum nicht auch bei den Semiten? Mag Umgebung und künstlerische Erziehung diese Farbe übertüncht haben, es wäre seltsam und bedauerlich, wenn sie nicht doch zuweilen durchschimmerte.

Die Neurussen werfen Tschaikowsky Ausländerei vor. Sie sehen in ihm keinen reinen Vertreter ihres Volkes, im Gegensatz zu Moussorgsky und anderen. Nun war Tschaikowsky kein musikalischer Hurra-Patriot, kein Problematiker, er kehrte den Russen nicht absichtlich heraus, und doch vermag seine Vorliebe für die Italiener und Mozart uns Occidentalen seinen russischen Ursprung nicht zu verdunkeln. Uns ist er, wie Riemann

sich ausdrückt, eine lyrisch beanlagte, echte Musikernatur, zugleich aber gut nationaler Russe.

Das Böhmische Streichquartett bietet ein anderes Beispiel. Es ist schon vielfach aufgefallen, dass die vier Künstler allen Werken, die sie spielen, eine slavische Färbung geben. Während sie böhmische und russische Meister unnachahmlich echt und originalgetreu wiedergeben, wirkt ihr Vortrag unserer Klassiker, sozusagen, wie eine hervorragend schöne, reizvolle Übersetzung aus dem Deutschen ins Slavische. Beethoven wird unter ihren Händen zu einer Art Dvorák. Sie sind sich dessen wahrscheinlich nicht bewusst. Sie können nicht anders und jeder Versuch zu deutschtümeln würde an Naturgesetzen scheitern, über die sie nicht Herr sind. Das gleiche gilt natürlich vom Vortrag italienischer oder russischer Werke durch Deutsche.

Man würde sich zum Apostel von Binsenwahrheiten machen, wollte man, soweit heterogene Rassen in Betracht kommen, das Problem in die Breite treten. Die Verfechter einer internationalen Musiksprache müssen sich also, wenn ihre Theorie, die zugleich ihr Ideal ist, einen Sinn haben soll, auf Mittel- und Westeuropa beschränken. Also auf die Länder, die seit Jahrhunderten unablässig ihre musikalischen Gedanken ausgetauscht haben.

Es kann nun nicht geleugnet werden, dass England, die Niederlande, Frankreich, Italien, Deutschland u. s. w. so sehr bei einander in die Schule gegangen sind, sich gegenseitig so befruchtet haben, dass sie ihre Eigenart nicht unvermischt aus der vielfachen Wechselverbindung gerettet haben. Aber zwischen Vermischung von Charakterzügen und ihrer Vernichtung liegt eine Kluft. Solange die Völker sich in allen anderen Künsten unterscheiden, ist nicht daran zu denken, dass die Tonkunst ihre unterschiedliche Physiognomie verlieren wird. Besonders nicht, solange die Volkslieder so von einander abstechen, wie es der Fall ist. Was wirklich international geworden, scheint mir, im Grunde genommen, nur die Technik unserer Kunstmusik zu sein. Darüber hinaus gebe man sich keiner akustischen Täuschung hin. Und wie wenig zuweilen diese internationale Technik imstande ist, die Gegensätze und Unähnlichkeiten in den Volksseelen zu überbrücken, dafür bietet Mozart ein Beispiel.

Sein Entwickelungsgang macht ihn in vielen technischen Dingen zu einem Abkömmling italienischer Meister, weshalb gar kluge Leute ihn einen italienischen Komponisten nennen. Aber wie kommt es denn, dass er in Italien bis heute noch nicht rechten Fuss gefasst hat, trotz seiner italienischen Attituden? Liegt es daran, dass er es nicht wert war sieghaft über die Alpen zu dringen? Liegt es daran, dass er ein echter Deutscher in italienischem Gewande ist, dass die Italiener die teilweise Verkleidung

merken, fühlen, dass er nicht einer der ihrigen ist, dass er Saiten anschlägt, die ihrem Charakter fernab liegen? Ich glaube das letztere, ich glaube, dass der auffallende Widerspruch zwischen äusserem und innerem Ausdruck zumal in seinen italienischen Opern, Mozarts Stellung in Italien bedingt hat.

Man mag sich also drehen und wenden, die Theorie einer internationalen Musiksprache ist nicht haltbar. Damit schwindet zugleich ihre Berechtigung als Vorbild und mithin auch ihre Nutzanwendung für unser zukünftiges Musikleben. Wird aber die Musikgeschichte als Stützpunkt herangezogen mit der Behauptung, die musikalische Pfropfkultur habe während der letzten fünf Jahrhunderte so viele guten Früchte gezeitigt, dass sie die Trägerin des musikalischen Fortschrittes bleiben müsse, so heisst das auf Wolken wandeln. Denn diese Pfropfkultur hat mindestens ebensoviel Schaden gestiftet wie Segen. Dieser besteht, wie betont wurde, in dem Austausch technischer Errungenschaften, jener aber in einer alles zersetzenden Ausländerei.

So bietet das deutsche Musikleben des achtzehnten Jahrhunderts ein erbärmliches Schauspiel. Die Italiener waren Herren im Lande. Musiker und Publikum mussten nach ihrer Pfeife tanzen. Es war das goldene Zeitalter für Komponisten, die nicht nur von den Italienern lernten, sondern ihnen nachäfften. Deutsch gedachte Musik lebte nur ein Aschenbrödeldasein. Aber es ging wie im Märchen. Jene verschwanden mit der Mode, während die Meister, die sich in technischen Dingen befruchten liessen, ohne dabei dem Mutterboden entwurzelt zu werden, langsam aber sicher ihre Auferstehung feiern. Allen voran Johann Sebastian Bach! Aber auch seine Werke sind nicht immer stilrein. Auch er gab der Mode zuweilen allzuviel nach. So sehr seine Arien z. B. von seinem Genius durchhaucht sind, sie sind nach italienischer oder französischer Manier zugestutzt. Das raubt ihnen ein gut Stück ihrer Lebenskraft. Sie bilden die — verhältnismässig — schwächeren Teile in seinen gewaltigen Werken. Sie wirken weniger befriedigend, weil weniger echt, als die Arien mancher zeitgenössischen Italiener, die im übrigen sich neben Bach fast wie Zwerge ausnehmen. Das sollte doch zu denken geben!

Dann betrachte man die Geschichte der englischen Musik. Bis zu Purcell eine Periode der Blüte, während der die englischen Meister trotz italienischer Einflüsse den Charakter ihres Volkes wiederspiegeln. Darauf setzt der Händel-Kultus ein, und seitdem liess sich England am Gängelbande aller möglichen fremdländischen Idole führen. Fast zwei Jahrhunderte eines beispiellosen Musikschwelgens, aber zugleich zwei Jahrhunderte, während derer die schöpferische Kraft englischer Komponisten brach liegt. Sollte zwischen beiden Momenten kein innerer Zusammenhang bestehen, kein Sichauslösen von Ursache und Wirkung? Ist es nicht bezeichnend,

dass, nachdem sich diese Erkenntnis in den letzten Jahrzehnten Bahn gebrochen, die Anzeichen eines schöpferischen Aufschwunges sich in England deutlich gemehrt haben?

Seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts kämpften Italiener und Deutsche um die Vorherrschaft in musikalischen Dingen. Die Deutschen haben seit den letzten fünfzig Jahren zweifellos auf der ganzen Linie gesiegt. So sehr, dass Italien, das bereits von den Franzosen abhängig geworden, sich noch dazu unter deutsches Joch beugte. Viele italienischen Musiker kennen ihren Wagner und ihren Brahms, ganz zu schweigen von Bach, Beethoven, Schumann, so gründlich, dass sie ihre deutschen Kollegen in gelindes Erstaunen setzen könnten. Doch glaube man nur nicht, dass diese Musiker in der Nachahmung der Deutschen ihr Heil erblicken. Nur als Mittel zum Zweck! Ihr Ziel ist, die italienische Musik aus einer veralteten und verflachten Formgebung wieder bergan zu führen. Verdi's berühmtes und erlösendes Wort: Torniamo all' antico ist der Wahlspruch aller verständigen Italiener. Wer diese ihre Sehnsucht nach einer Erlösung von der durch zeitliche Umstände bedingten Deutschtümelei für eine Eitelkeitspflanze ansieht, irrt sich sehr. Sie drängen auf die Pflege der altitalienischen Meister in Haus, Schule, Konzertsaal als auf einen unversieglichen Jungbrunnen. Sie sehen ein, dass diese alten Meister ihrem Naturell viel näher liegen als die zeitgenössischen Meister jenseits der Alpen. Auch hier also die Erkenntnis, wie Kosmopolitik nur für die Technik eine Quelle des Fortschrittes ist, für den Inhalt aber ein Siechbett. Sie wollen überhaupt für die Musik nur eine ähnliche Kur von innen heraus, wie die jungitalienische Dichterschule, die unter der Führung des grandiosen Giosuè Carducci mit Feuereifer die Dichter des Trecento und Quattrocento studiert, um endlich die italienische Literatur von Gallicismen und sonstigen Unreinheiten zu säubern. Und zweifellos sind diese Anstrengungen bereits von Erfolg gekrönt geworden.

Wer nun schliesslich die Augen auf die Vereinigten Staaten lenkt, dem wird die Richtigkeit all dieser Ausführungen peinlich klar vor Augen treten.

Die Vereinigten Staaten sind seit über hundert Jahren der Tummelplatz europäischer Musiker. Nicht nur solcher, die hierher auswanderten, sondern auch derer, die ein oder mehrere Jahre im Lande bleiben, um Geld und Ehren einzuheimsen. Englische, französische, italienische, deutsche Musiker haben mehr als die einheimischen hier in überraschend kurzer Zeit ein reiches Musikleben zur Entfaltung gebracht, nicht nacheinander, sondern nebeneinander wirkend, höchstens dass sich der Schwerpunkt des Einflusses von Zeit zu Zeit verschob. Sie spielen noch heute die Hauptrolle und haben ihre eingeborenen Kollegen in den meisten Zweigen der

Tonkunst arg in den Hintergrund gedrängt. Insonderheit haben die Musiklehrer ihr europäisches Wesen der musiktreibenden Jugend eingeimpft. Nicht nur das, Legionen junger Amerikaner pilgern zu den europäischen Musikschulen, und zwar meist in einem Alter, wo, musikalisch wenigstens, ihr Volkscharakter noch ausgerottet werden kann und wird. Was ist die Folge? Die Vereinigten Staaten sind in musikalischen Dingen noch immer vorwiegend eine Kolonie Europas. Die Theorie einer internationalen Musiksprache ist also hier in die Praxis umgesetzt worden. Wäre sie nun A und O der Musik der Zukunft, so hätte man hier bereits einen Prüfstein ihrer Vorteile und die Amerikaner müssten allen Grund haben, mit ihrem Musikleben zufrieden zu sein.

Sie sind es aber durchaus nicht. Unsere Musiker, soweit sie nicht selber Europäer sind, seufzen unter dem europäischen Joch. Sie sehen mit Schrecken, was die planmässige Transfusion europäischen Blutes geschaffen hat: ein krüppelhaftes Musikleben unter einer glänzenden Schale.

Unsere Architekten, Maler und vornehmlich unsere Bildhauer haben sich in der ganzen Welt Hochachtung erzwungen, weil ihre Meisterschaft sich von der ihrer Berufsgenossen jenseits des Ozeans wesentlich unterscheidet.

Unsere Dichter, wie Edgar Allan Poë, Emerson, Whittier, James Russel Lowell, Walt Whitman bilden typisch amerikanische Zierden der Weltliteratur und wirken ihrerseits schon auf europäische Dichter befruchtend ein.

Diese Künstler haben in der Volksseele mächtig Wurzeln geschlagen und gelten den Amerikanern als fernhin sichtbare Warten ihres Volkslebens. Ganz anders die Musiker. Das Volk bringt ihnen nicht die gleiche Achtung entgegen. Die Musik ist ihm mehr ein importierter Modeartikel als eine Kunst, die so gut wie die Poesie ein Volk veredeln, bilden, stärken kann und soll.

Es wird einem Europäer kaum glaubhaft scheinen, dass die wenigsten unserer Sänger imstande sind, geniessbar in ihrer Muttersprache zu singen. Wie sollten sie es auch können? Sie sind ja meist nur auf Italienisch, Französisch oder Deutsch eingedrillt worden. Das Gesetz von Angebot und Nachfrage verlangte es so. Denn unsere Oper zumal ist ein kosmopolitisches Sammelsurium. Wer englischen Sang hören will, ist auf die Operette angewiesen. Alle Versuche einer englischen Oper aber sind entweder gescheitert, oder wurden auf ein mittelmässiges Niveau geschraubt, weil es dem grösseren Teil unseres Publikums weniger darauf ankommt zu verstehen, was gesungen wird, als sich vom Klangreiz teuer bezahlter Stimmen berauschen zu lassen.

Was aber viel schlimmer ist, wir haben keinen Komponisten, den wir stilistisch als echten Amerikaner bezeichnen dürfen, keinen, der die Ideale seines Volkes in Musik setzt, wie es die Poeten für die Dichtkunst getan. Wenn aber einige Leute es doch behaupten, wie Mr. Hughes in seinem fesselnden Buche „Contemporary American Composers", so ist ihr Wunsch der Vater ihres Gedankens. Unsere Komponisten stehen in Wirklichkeit technisch zwar vollkommen auf der Höhe der Europäer, aber nur zuweilen merkt man an der Art und Weise, wie sie ihre Themen und deren Verarbeitung anpacken, dass sie nicht Sklaven Europas sind, sondern selbständig und natürlich sich gebärdende Amerikaner. Ihre Partituren wimmeln von internationalen Reminiszenzen, und ihre dann und wann aufbäumende Persönlichkeit kämpft vergebens gegen den Wust angelernter Formeln. Nicht Mangel an Talent, sondern die unglückselige, Blut zersetzende Einimpfung einer internationalen Musiksprache hat die Amerikaner vorläufig ausser Stand gesetzt, der Welt Meister zu schenken wie Brahms, Bizet, Tschaikowsky, Sibelius. Die Europäer haben Recht, wenn sie unsere Komponisten über die Achsel ansehen. Eklektisches Gut ist nun einmal Diebsgut. Es demoralisiert, trägt nicht weit, und ist darum kein Element der Stärke, sondern der Schwäche.

Das wissen unsere Musiker und Musikschriftsteller recht gut. Ihr Kampfruf: Los von Europa! stammt nicht von heute oder gestern. Er tönt bereits seit mehreren Jahren und schwillt immer mächtiger an. Genau wie in Italien ist diese Sehnsucht nach einer volkstümlichen Tonkunst keine Ausgeburt nationaler Hysterie, sondern die Frucht ernster Gedanken, das Ergebnis vergleichender Musikgeschichte, ein aus Schaden Kluggewordensein. Italien ist aber besser daran. Es kann aus seiner glorreichen Vergangenheit neues Leben schöpfen, während die Amerikaner ohne eine solche ihre fraglose Machtstellung in der Musik der Zukunft vorbereiten müssen.

Die Nutzanwendung all dieser Erwägungen? Sie ist einfach und allgemein gültig. Man pflege die guten neuen Meister aller Völker, um nicht abzusterben; die guten alten Meister, um sich bei Zeiten aus etwaigen Sackgassen zu retten, und man wurzle im Mutterboden, um zu wachsen und die Tonkunst dem Herzen seines Volkes so nahe zu bringen, dass es über sie wacht, wie eine Mutter über ihr Kind. Geniessen, vergleichen, lernen! Einer kosmopolitisierenden Tonkunst aber planmässig den Nährboden nehmen. Denn sie ist nur die Götzin charakterloser Mittelmässigkeit.

HEINE IN RUSSLAND

von Gustav Karpeles-Berlin

Mein Lebtag vergesse ich die Aufregung nicht, die auf der Grenzstation zwischen Deutschland und Russland — in Alexandrowo — bei der Durchwühlung meines Köfferchens ein Band der Gedichte von Heinrich Heine hervorgerufen hat. Die nächste Folge war, dass der Koffer bis auf den Grund durchsucht wurde, dann eilte der Zollrevisor mit seinem Fund in das Bureau zu dem wachthabenden Kapitän. Dort wurde in aller Eile eine Konferenz der Zollbeamten improvisiert und die Folge war, dass man mir den Band konfiszierte, um ihn der Zensurbehörde nach Warschau zu schicken, von wo ich mir denselben, wie mir gesagt wurde, nach einigen Wochen abholen könnte, „falls er überhaupt frei gegeben wird", bemerkte mit pfiffigem Lächeln der eine der russischen Zollbeamten, ein Kurländer, in deutscher Sprache.

Der Mann hatte sich geirrt. Der Warschauer Zensor war barmherziger als der Zollrevisor von Alexandrowo, und so erhielt ich nach vierzehn Tagen mein Heine-Exemplar zurück, allerdings wiederum mit einer sehr pfiffigen Bemerkung des Zensors: „Ich setze voraus, dass Sie es zu Studienzwecken brauchen!"

Man sieht, dass es nicht leicht ist, sich in Russland Heines Gedichte zu verschaffen, und doch werden sie dort gelesen und zwar viel gelesen und gekauft und übersetzt und gesungen! Man weiss eben der Zensur auf jede mögliche Weise ein Schnippchen zu schlagen, und alle literarischen Mächte sind dort im Bunde, um dies zu ermöglichen.

Die Scenen, die ich hier schilderte, haben sich allerdings vor zwanzig Jahren zugetragen, aber viel besser ist es in dieser Beziehung auch heute noch nicht geworden. Die Übersetzungen, die im Russischen und Polnischen von Heines Liedern und Prosaschriften herausgegeben worden, erscheinen selbstverständlich mit Zensurerlaubnis. Es sind also tugendhafte Ausgaben seiner Werke, in denen man wohl alle Cynismen hat stehen lassen, dafür aber alle Anspielungen auf politische und soziale Verhältnisse sorgsam ausgemerzt hat. Dies alles konnte aber nicht verhindern, dass Heine in Russland sehr populär geworden ist. Es besteht zwischen Heine und

Russland das Verhältnis, wie zwischen dem Spielmann und seinem Mädchen in dem bekannten Liede von Geibel:

„Und legt Ihr zwischen mich und sie,
Auch Strom und Tal und Hügel,
Gestrenge Herrn, Ihr trennt uns nie,
Das Lied, das Lied hat Flügel!"

Auf diesen vielberufenen Flügeln des Gesanges sind auch Heines Lieder vor allem in Russland populär geworden. Es ist das eine in der musikalischen Welt bisher noch nicht beachtete Tatsache, die ich aber authentisch belegen kann. Seit längerer Zeit habe ich mich bemüht, ein Verzeichnis der Gedichte Heines, die von russischen Komponisten in Musik gesetzt sind, zu erlangen, aber alle meine Bemühungen waren vergeblich, bis ich vor einiger Zeit in literarische Beziehungen zu einem in Russland lebenden tüchtigen Kenner der modernen Literatur und warmen Verehrer Heines kam, der mir ein solches Verzeichnis anfertigte. Es ist dies Herr Wladimir Karenin, der ausgezeichnete Biograph der Georges Sand, der wohl von der berühmten französischen Schriftstellerin auch die Vorliebe für Heine geerbt hat. Das Verzeichnis ist ein sehr genaues. Es fehlen aber trotzdem noch 15 Lieder, von denen man vermuten kann, dass sie zu Heineschen Texten geschrieben worden sind. Diese Lieder sind aus dem nachfolgenden Verzeichnis ausgeschieden; andererseits fehlen darin einige Übersetzungen, die den Originaltitel nicht ganz genau angeben. Ich habe die Aussicht, auch über beide Kategorieen noch einen Nachtrag bringen zu können. Zunächst folgt hier das Verzeichnis, für das alle Leser dieser Zeitschrift mit mir Herrn Wladimir Karenin zu herzlichstem Dank verpflichtet sind:

VERZEICHNIS

Heinescher Gedichte, die von russischen Komponisten in Musik gesetzt worden sind.

A.

(Mit russischem Text, meist von den besten russischen Dichtern übersetzt.)

1. An mein Lied: „Mir träumte einst von wildem Liebesglühn", von N. Rimsky-Korsakow.

2. „Lieb' Liebchen, leg's Händchen aufs Herze mein", von Dütsch, Pomasansky.

3. Bergstimme: „Ein Reiter durch das Bergtal zieht", von Bobrow.

4. Die Botschaft: „Mein Knecht, steh auf und sattle schnell", von Makarow, Ofrossimow, N. Rimsky-Korsakow.

5. „Im wunderschönen Monat Mai", von K. von Bach.

6. „Aus meinen Tränen spriessen", von N. Artzybuschew, A. Borodin, Caesar Cui, Demidow, Denissow, Kutkin, An. Liadow, N. Rimsky-Korsakow, Startzow, Schäfer, Schulgin, Willamow.

7. „Wenn ich in deine Augen seh'", von Bleichman, Demidow, Dütsch,

Glazounow, Grashof, Krimow, Ofrossimow, N. Rimsky-Korsakow, N. Solovjew, V. Sokolow, A. Titow.

8. „Lehn' deine Wang' an meine Wang'", von Alenew, Demidow, Galkin, Kiriakow, Korganow, Makarow, Meissner, N. Rimsky-Korsakow, A. Rubetz, N. Solovjew, Sokolow.

9. „Ich will meine Seele tauchen", von Caesar Cui, Mme Startzew.

10. „Auf Flügeln des Gesanges", von P. Blaramberg, Diussky, Gurilew, Ussatow.

11. Die Lotosblume: „Die Lotosblume ängstigt", von K. von Bach, Iwanow, Juferow, Köhnemann, Leissek, Makarow, Orlow, Ant. Rubinstein, Schenk, Sokolow, Solovjew.

12. „Du liebst mich nicht, du liebst mich nicht", von Alferoki, Caesar Cui.

13. „O, schwöre nicht und küsse nur", von Alferoki, Kopylow.

14. „Ja, du bist elend und ich grolle nicht", von Startzow.

15. „Das ist ein Flöten und Geigen", von Somow.

16. „Und wüssten's die Blumen, die kleinen", von Alenew, Bernard, Dütsch, Klemm, Kreibich, Proteininsky, Seifert, Mme Terminska, Ussatow.

17. „Warum sind denn die Rosen so blass?", von Bleichman, Caesar Cui, Gabel, Mme Kawelin, Klemm, Simon, Tschaikowsky, Tolstoi.

18. „Die Linde blühte, die Nachtigall sang", von Merten.

19. „Ein Fichtenbaum steht einsam", von Archangelsky, Argamakow, M. Balakirew, Belgardt, Briansky, Braun, Dawydow, A. Dargomyschsky, Derfeldt, Dmitriew, Gabel, Iwanow, Mme Kawelin, Krimow, Lomakin, Makarow, Mandelstamm, Marenitsch, Ofrossimow, Ant. Rubinstein, N. Rimsky-Korsakow, Rachmaninow, Sokolow, Titow.

20. „Aus meinen grossen Schmerzen", von Caesar Cui, Mme Danilewska, Juferow, Merten, Rasmadse.

21. „Hör' ich das Liedchen klingen", von K. von Bach, Demidow, Grigorjew, Lawrow, Merten, Paufler, Rasmadse, Sokalsky, Sokolow, Spiro, Stschurowsky, Wekschin.

22. „Mir träumte von einem Königskind", von K. von Bach, Ofrossimow.

23. „Ich hab' dich geliebt und liebe dich noch", von Fürst S. Wolkonsky.

24. „Sie haben mich gequälet", von Imberd, Kachanow, Korestschenko.

25. „Es liegt der heisse Sommer", von Alferoki, Kachanow.

26. „Wenn zwei von einander scheiden", von Ehban, Krimow, Lissenko, Merten.

27. „Vergiftet sind meine Lieder", von Alferoki, N. Artzybuschew, A. Borodin, Merten, Rasmadse.

28. „Ich hab' im Traum geweinet", von N. Artzybuschew, Caesar Cui, Demidow, Dütsch, Elchowsky, Krimow, König, Lodyschensky, Makarow, S. Morosow, E. Naprawnik, Nikober, Ofrossimow, Paufler.

29. „Allnächtlich im Traume seh' ich dich", von Korganow, Lippold.

30. „Das ist ein Brausen und Heulen", von P. Blaramberg.

31. „Es fällt ein Stern herunter", von Artzybuschew, Merten.

32. „Am Kreuzweg wird begraben", von Rapport.

33. „In mein gar zu dunkles Leben", von Sig. Blumenfeld, Sokolow.

34. „Du schönes Fischermädchen", von Bobrow, Derfeldt, Gogel, Makarow, Schenk, Ussatow.

35. „Die Jungfrau schläft in der Kammer", von L. Engel.

36. „Ich stand in dunkeln Träumen", von Alferaki, Sig. Blumenfeld, Demidow, Dütsch, Makarow, Morosow.

37. „Was will die einsame Träne?", von Bulachow, Derfeldt, Dübüque (oder Dübüc), Gurilew, Hlavacz, Korganow, Malaschkin, Merten, Schenk, Sokolow, Tolstoi.

38. „Der bleiche herbstliche Halbmond", von Kasperow.

39. „Deine weissen Lilienfinger", von Prigoschy.

40. „Sie liebten sich beide, doch keiner", von Caesar Cui, Dmitriew, Grodsky, Nekrassow, Putiata, Spendiarow.

41. „Werdet nur nicht ungeduldig", von Sokolowsky.

42. „Nun ist es Zeit, dass ich mit Verstand", von Alferaki.

43. „Herz, mein Herz, sei nicht beklommen", von Derfeldt.

44. „Du bist wie eine Blume", von Artzibuschew, Christianowitsch, Dankmann, Dütsch, Iwansky, Lischin, Lissowsky, Rachmaninow, Rybakow, Schantzberg, Sokalsky, Somow, Villebois, Warlamow, Willamow.

45. „Kind, es wäre dein Verderben", von Grodsky.

46. „Wenn ich auf dem Lager liege", von K. von Bach, Weidenbrück.

47. „Mädchen mit dem roten Mündchen", von Stschurowsky.

48. „Mag da draussen Schnee sich türmen", von Caesar Cui, P. Weimarn.

49. „Saphire sind die Augen dein", von Stschurowsky.

50. „Ich wollt', meine Schmerzen ergössen", von Grodsky, V. Sokolow, Taskin, Titow, P. Tschaikowsky.

51. „Du hast Diamanten und Perlen", von Bulachow, Hlavacz, Ossipow, Prigoschy, Somow.

52. „An deine schneeweisse Schulter", von Alferaki, Glazounow, Kalinnikow, Rasmadse.

53. „Es blasen die blauen Husaren", von Makarow, Mme Slawianska.

54. „Dämmernd liegt der Sommerabend", von Miklaschewsky.

55. „Der Tod, das ist die kühle Nacht", von K. Villebois.

56. „Ich bin die Prinzessin Ilse", von Th. Iwanow.

57. „Das Meer hat seine Perlen", von Dmitriew, Somow.

58. „Aus den Himmelsaugen droben", von N. Solovjew.

59. Aus dem Rabbi von Bacharach: „Brich aus in lauten Klagen", von Alferoki.

60. Frühlingslied: „In dem Walde spriesst und grünt es", von Ant. Rubinstein.

61. „Die schönen Augen der Frühlingsnacht", von Bleichmer.

62. „Ich lieb eine Blume, doch weiss ich nicht welche", von Bleichman, Klemm, Ussatow.

63. „Gekommen ist der Maie", von Caesar Cui, Cüi-Rubetz, Dütsch.

64. „Leise zieht durch mein Gemüt", von Ant. Rubinstein.

65. „Die blauen Frühlingsaugen", von Demidow, Dübüque (Dübüc), Ant. Rubinstein, P. Tschaikowsky.

66. „Die schlanke Wasserlilje", von K. von Bach, Caesar Cui, K. Dawydow, Dlussky, Goldstein, Hlavacz, Kott, Markewitsch, Miklaschewsky, Pantschenko, Mme V. Preiss, Rachmaninow, Rappert, Ant. Rubinstein, K. Schreider, V. Sokolow, N. Solovjew, Stschurowsky, Mme Sybin.

67. „Mit deinen blauen Augen", von Mme Baikow, Caesar Cui, Dreier, Sokolow, Starzow, Ussator, P. Weimarn.

68. „Ich wandle unter Blumen", von Dübüque (Dübüc).

69. „Wie des Mondes Abbild zittert", von Sokolowsky.

70. „Es war ein alter König", von K. Dawydow, Gurilew, Iuferow, Kalinnikow, Ofrossimow, Ratschinsky, Ant. Rubinstein.

71. „Meinen schönsten Liebesantrag", von Caesar Cui.

72. „Ein schöner Stern geht auf in meiner Nacht", von Bleichman, K. Dawydow.

73. „Das gelbe Laub erzittert", von Derfeldt, Klemm.

74. „Mir träumte von einem schönen Kind, sie trug das Haar in Flechten", von M. Balakirew, A. Dawidow, Makarow, Sokolow.

75. „Ich hatte einst ein schönes Vaterland", von K. von Bach, Hlawacz, Demidow, Korganow, Miklaschewsky, Rachmaninow, Saitzew, Sokolow.

76. Tragödie: „Entflieh mit mir und sei mein Weib", von Alferoki, Demidow, Ant. Rubinstein, Ussatow.

77. Ein Weib: („Sie lachte" — Ballade) „Sie hatten sich beide so herzlich lieb", von G. Lischin.

78. „Ritter Olaf", von Sig. Blumenfeld.

79. „König Harald Harfagar", von Makarow.

80. Der Asra: „Täglich ging die wunderschöne", von Linew, Juferow, Ant. Rubinstein.

81. „Wo wird einst des Wandermüden letzte Ruhestätte sein? Unter Palmen, in dem Süden", von Ant. Rubinstein.

B.

(Mit deutschem Originaltext.)

1. „Es fällt ein Stern herunter", von Caesar Cui.

2. Sechs Lieder: I. „Der kranke Sohn", II. „Der Tod das ist die kühle Nacht", III. „Der Asra", IV. „Der Schneidergeselle", V. „Vergiftet sind meine Lieder", VI. „Ich bin die Prinzessin Ilse", von N. Stscherbatschew.

3. „Sag', wo ist dein schönes Liebchen", von Andreas Stscherbatschew.

Ehe ich auf dieses Verzeichnis näher eingehe, will ich nur noch der Vollständigkeit halber erwähnen, dass der bekannte russische Komponist Caesar Cui das Drama Heines „William Ratcliff" schon in den sechziger Jahren, wie mir Wladimir Karenin schreibt, „zu einer höchst originellen und talentvollen, vom grossen Publikum aber wenig geschätzten Oper verarbeitet hat". Der Text ist beinahe wörtlich von dem angesehenen russischen Dichter Alexei Plestschejew übersetzt worden. Die Oper wurde im Sommer 1868/9 im Kaiserlichen Theater zu Petersburg mit grossem Beifall aufgeführt.

Was nun das Verzeichnis anbelangt, so staunt man über die grosse Zahl der Kompositionen zu Heineschen Liedern in Russland, die allein schon einen Rückschluss auf die Popularität Heines im weiten Zarenreiche gestatten, und die der gewiss nicht geringen Zahl von Kompositionen deutscher Tondichter zu Heineschen Liedern zuweilen fast gleichkommt. Ein Vergleich dürfte nach dieser Richtung hin nicht uninteressant sein. Das Lied aus dem Lyrischen Intermezzo: „Aus meinen Tränen spriessen" ist in Deutschland 21 mal, in Russland 12 mal komponiert; „Wenn ich in deine

Augen seh'" ist in Russland ebenso oft komponiert wie in Deutschland; das Lied vom Fichtenbaum und der Palme ist 23mal in Russland, aber freilich 77mal in Deutschland in Musik gesetzt worden. „Ich hatte einst ein schönes Vaterland" ist in Russland 8mal, in Deutschland aber nur 7mal vertont worden. Es scheint, als ob die Sehnsucht nach einem schönen Vaterland in Russland grösser sei als bei uns.*)

Man ersieht schon aus dieser kleinen Zusammenstellung, dass Heine zu den am meisten komponierten Dichtern gehört; aber am Ende kommt es, wie jeder Musikkundige weiss, ja nicht auf die Zahl der Kompositionen an. In jedem Fall haben die besten russischen Komponisten all ihren Eifer und die Fülle ihrer Sympathie Heine zugewendet. Seine pointenreiche Lyrik musste ihrem Geschmack ja ganz besonders entgegenkommen, weil sie die wichtigsten Stimmungen des Lebens in engem Rahmen zusammenfasst. Allerdings huldigten sie dabei mehr der Weise Robert Schumanns als der Franz Schuberts, dessen mehr rezitierender Liedstil der russischen Musik nicht entsprechen konnte, während das grosse Übergewicht der Klavierbegleitung, das die Lieder Heines durch Robert Schumann erfahren haben, den russischen Tondichtern eher zusagen musste.

Vielleicht liegt darin auch der Grund, dass Heine in Deutschland so gut wie in Russland, ja fast in allen Ländern der Kulturwelt so viele Tondichter in den Bann seiner Poesie gelockt hat. Er selbst hat bekanntlich von Musik so gut wie gar nichts verstanden und gelegentlich sogar den Generalbass mit dem Kontrabass verwechselt — von wegen seiner stattlichen Grösse. Aber er hatte mehr als die Kenntnis der Musiktheorie. Franz Liszt hat dies einmal in einem Briefe an mich sehr treffend in dem einen Satze zusammengefasst: „Er war Musiker als Dichter!" Sein Geist war aus Scharfsinn und Phantasie geknetet. In ihm hatten sich hellenischer Schönheitssinn, deutsche Empfindung und semitischer Scharfsinn harmonisch vereinigt. Und so erriet er förmlich auch die tiefsten Geheimnisse der Musik. Er war Musiker als Dichter! Und kein neuerer Poet hat den Zauber der Lorelei, die tönenden Gluten, in denen Frau Mette untergeht, das Langen und Bangen, das Himmelhochjauchzend und Zu Tode betrübt im Menschenherzen mit grösserer Gewalt zum Ausdruck gebracht als er.

---

*) Vielleicht wird es bei dieser Gelegenheit die Leser dieser Zeitschrift interessieren, zu erfahren, welche Lieder Heines am häufigsten vertont worden sind: „Du bist wie eine Blume" 160mal, „Ich hab' im Traum geweinet" 83mal, „Leise zieht durch mein Gemüt" 83mal, „Ein Fichtenbaum" 77mal, „Und wüssten's die Blumen, die kleinen" 74mal, „Im wunderschönen Monat Mai" 61mal, „Es war ein alter König" 59mal, „Wenn ich in deine Augen seh'" 54mal, „Du schönes Fischermädchen" 51mal, „Ich stand in dunklen Träumen" 49mal, „Mädchen mit dem roten Mündchen" 46mal, „Die blauen Frühlingsaugen" 42mal.

HERMAN ZUMPE †

von Hermann Teibler-München

Wenn der Tod auf der Walstatt als das glücklichste Ende des Helden gepriesen wird, dann starb auch Herman Zumpe einen seligen Tod. Er hatte, als er den Taktstock zum letztenmal hinlegte, einen glänzenden Sieg erkämpft, er hatte noch mit fester Hand das Werk seines Lebens gekrönt mit der Tat, die seiner idealen Gesinnung eines Lebens voll Arbeit wert schien, und mitten in Glanz und Jubel schenkte ihm der Tod ein sanftes Sterben. Wie ein trübes Märchen flog am Morgen des vierten September die Kunde von Mund zu Mund: Herman Zumpe ist nicht mehr — erst Unglauben, dann fassungslose Bestürzung und tiefe Trauer verbreitend. Dann aber folgte das Erkennen dessen, was er für seine letzte Heimat getan — und in den Schmerz um den Verblichenen mischte sich die Erhebung, die die Erkenntnis seines von reinem Herzen gekommenen Schaffens gab.

Zumpe war ein Mann der Arbeit. Ein weiter, weiter Weg lag hinter dem Fünfzigjährigen, als er zum ersten Male am Dirigentenpult unseres Prinz-Regententheaters stand mit der Aufgabe, das Riesenwerk seines Meisters und Förderers in seinem ganzen Glanz und unter Voraussetzungen, die redlichem Fleiss auch die Vollendung verbürgten, neu erstehen zu lassen. Was der ideal angelegte Lehrer in einem weltfernen sächsischen Gebirgsdorf, was der Musikschüler in einem letzten Winkel des Leipziger Theaterorchesters erträumte, — hier sah es der Erfüllung entgegen.

Uns Münchnern schied in Zumpe der Reorganisator unserer Hofoper, der Schöpfer des musikalischen Teils unserer Wagnerfestspiele, der zusammen mit Ernst von Possart den Ruf unserer Hofbühne zu fast ungeahnter Höhe hob. Und doch ist damit das Lebenswerk Zumpes zwar gekrönt, aber nicht in seiner Bedeutung erschöpft — denn man gedachte nicht seiner selbstschaffenden Kraft, und nicht seiner reorganisatorischen Arbeit, die er auch dem Konzertsaal in gleich treuem Eifer gewidmet hatte.

Es würde viel zuweit führen, hier dem Komponisten Zumpe gerecht werden zu wollen. Dass er in den letzten Jahren so wenig genannt wurde, war sein eigenes Verschulden — er hatte in sich selbst den allerschlechtesten Anwalt seiner Sache. Die Tonlyrik seiner Lieder und Gesänge wird aber in ihrer poetischen, abgeklärten Schönheit noch jene Stellung finden, die ihr zukommt: in ihrer zarten Reinheit darf sie sich an dem Besten des von Peter Cornelius auf diesem Gebiet Geschaffenen messen. Und auch was er im Bereich der heute so tief gesunkenen Operette schuf, war reformatorischen Plänen entsprungen; auch hier erstrebte er die künstlerische Hebung des ganzen Genres und der Erkenntnis, dass hier alle Mühe vergeblich sei, machte er oft in bittern Worten Luft.

Sein ganzes inneres Wesen, sein Charakter sprach sich aber in seiner Dirigierkunst aus. Da ward ihm die Werkstatt zum Tempel, und er ging völlig auf in dem

Willen des Meisters dem er diente — einerlei ob er diesen Dienst in Gegenwart eines tausendköpfigen Publikums oder in einer stillen Privat-Klavierprobe betätigte. Die ganze ungeheure Sensibilität seines Empfindens, der fast unglaubliche innere Aufschwung seines Wesens tat sich dann kund. In seiner begeisterten Art des Nachschaffens lag ein so grenzenloses Sichaufopfern, dass die Bewunderung seiner Kunst fast ein Gefühl des Schmerzes mit sich führte. Und wer mit Zumpe einmal unmittelbar nach einer seiner Orchestertaten zusammentraf, der konnte sehen, wie er die geistige Erhebung mit der tiefsten körperlichen Erschöpfung bezahlte, wie das Erlebnis nachzitterte in seinem begeisterten, in weite Fernen irrenden Blick.

Zumpe war kein Schnellarbeiter, seine Auffassung fand nie ein Ziel, sondern schuf immer auf dem einmal Erreichten weiter — für ihn war jedes wahre Kunstwerk grenzenlos und ein Born stetiger neuer Erkenntnis. Er war kein vielseitiger Modedirigent, kein duldsamer Kompromissler — er zog an oder stiess ab. Ihm war die ganze Ausübung seiner Kunst Charaktersache. Sein Geist war modern im besten Sinne des Wortes; sein Herz aber gehörte im Konzertsaal Beethoven, im Theater Wagner und Schillings, der ihm der berufene Nachfolger des ersteren war. Die in ihm lebende stille Begeisterung war stets flugbereit. Er sprach von den Meistersingern nie anders, wie von dem „vom Himmel gefallenen Wunderwerk".

Und doch geriet dieser reine Idealismus nie in uferlose Empfindelei; denn Zumpe hatte in einem Leben der Arbeit gelernt was Selbstzucht ist; vielleicht hatte er auch vom einstigen Lehrberuf jene prachtvolle Besonnenheit sich bewahrt, die mit dem Schwung seines Empfindens so reine abgeklärte Konturen schuf und seiner Individualität das seltene Gepräge gab.

So war uns Zumpe ein ganzer Mann, wie ein ganzer Künstler. Sein grösstes Werk, dem er seine volle Überzeugung und sein Leben opferte, schenkte er München, und München betrauert in ihm einen der mutigsten Mitarbeiter an seinem künstlerischen Weltruf. Sein Denkmal hat er sich in unseren Festspielen selbst mit fester Hand gesetzt. Und sein Ende war schön wie sein Wirken, und eine letzte Bestätigung der Worte, die er einst in ein Stammbuch schrieb: „Selig sind, die musikalischen Herzens sind, denn sie können Gott schauen!"

BÜCHER

1. **Karl Lamprecht: Deutsche Geschichte. Erster Ergänzungsband: Tonkunst — bildende Kunst — Dichtung — Weltanschauung. Verlag: R. Gaertner, Berlin.**

Seinem grossen deutschen Geschichtswerk fügt Lamprecht zwei Ergänzungsbände: „Zur jüngsten deutschen Vergangenheit" bei. Im ersten spricht er über Kunst und Weltanschauung. Dem Mittelalter mit seinem gebundenen typischen Seelenleben steht die neue Zeit mit den frei gewordenen individuellen Seelenkräften gegenüber. Von 1750 ab beginnt das subjektivistische Zeitalter mit drei Entwicklungsstufen: Empfindsamkeit, Romantik, Reizsamkeit. „Das jüngste grosse Zeitalter deutschen Seelenlebens" setzt ein mit der Empfindsamkeit und geht durch die Jahrzehnte der Romantik hindurch zu den modernen Zuständen über, die psychisch längst als die der Nervosität erkannt sind. Man darf dabei mit dem Worte „Nervosität" nicht ohne weiteres den Begriff des krankhaften verbinden: es handelt sich nur um ein uns in verstärkter Weise bewusst gewordenes Leben der Nerven, das man vielleicht besser, da einmal das Wort „Nerven" bestimmte Nebenvorstellungen erweckt, für den hier gemeinten Sinn mit dem Worte „Reizsamkeit" vertauschen wird. Die „Reizsamkeit", die Lamprecht aufstellt, enthält also keinen Tadel, bedeutet weder Entartung noch krankhaftes Überreiztsein. Ist doch für Lamprecht das reizsame Gesamtkunstwerk aller Künste ein eigenartiges Merkmal der Urzeit und des subjektivistischen Zeitalters. „Die ältere Kunst richtete sich mit ihren Spannungsgefühlen im allgemeinen an die oberen Empfindungen, an das Gemüt, an die Gefühle ... Sie grub also bloss bis ins Stockwerk der Gefühle herunter; die darunter liegende mehr primäre, nervöse Schicht erreichte sie nicht oder doch nicht unmittelbar." Die Tonkunst aber „fällt" vor allen andern „auf die Nerven". Ihre Ausdrucksmittel sind im 19. Jahrhundert ungemein gesteigert worden. Die Aufnahmefähigkeit für musikalische Eindrücke ist bei den Zuhörern allmählich entsprechend gewachsen. „Tausend neue Empfindungsnuancen vor allem, und namentlich wieder Nuancen im Gebiet des Schwebend-Ätherischen, Geheimnisvollen, Ahnungsreichen, Nervös-Schmerzlichen sind uns zugänglich geworden. Hier liegen die Haupttrümpfe der neuen Kunst." Ein Abschnitt über die Entwicklungsgeschichte der deutschen Musik vom Mittelalter ab und über den technischen Charakter der neuesten Musik, kurz und klar geschrieben, nur die Umrisse, aber diese um so schärfer zeichnend, zeigt das Werden und Wachsen dieser neuen Ausdrucksmittel. „Nicht ein Endiger, ein Eröffner neuer Zeit war Beethoven, so betrachtet." Und nun werden Liszt und Wagner als die Meister der neuen Kunst, der symphonischen Dichtung und des Wort-Ton-Dramas geschildert, wie durch sie die Musik zur Dichtung und Weltanschauung sich erhebt. Unnachahmlich schön hat Wagner selbst (Ges. Schriften X, 188 ff. und Chamberlain, Richard Wagner, kleine Ausgabe S. 264 ff.) im Bild vom Seher, Dichter und Künstler diesen Vorgang geschildert. Wagner entdeckte eben in der Musik die tönende, unmittelbar gestaltungsfähige Seele aller Kunst und des deutschen Dramas im besonderen. Lamprecht dankt im Vorwort unter andern den Herren Göhler und Prüfer für ihren Rat. Er folgt guten Gewährsleuten, und so fiel die Darstellung auch

schön und richtig aus. Die Schilderung Wagners lehnt sich an Chamberlains Werk an. Wir erfahren also zwar über unsere Meister selbst nichts Neues. Aber im Zusammenhang des Ganzen behauptet Lamprechts psychologische Auffassung und Behandlung doch ihren eigenen Wert, indem sie Liszt und Wagner in den Mittelpunkt der geistigen Kultur rückt und nachweist, dass die Musik der allgemeinen geistigen Bewegung und der Entwicklung der anderen Künste sich anschliesst, ja sogar in neuester Zeit die Führung übernahm. Der Historiker übertrifft an Wissen, Urteil und Kenntnis der Fachschriften weit die Literaturhistoriker, die mit wenigen Ausnahmen von Wagners Grösse immer noch keine Anschauung, oft überhaupt noch keine Ahnung haben. Und er zeigt uns das Kunstwerk Wagners im bedeutungsvollen Zusammenhang mit dem ganzen Geistesleben der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. „Es war die erste Errungenschaft der neuen Zeit: tausend annoch vereinzelten Tendenzen verhalf es zu einem einzigen Ausdruck, den grossen Bruch schuf es in den Damm der Zeit, durch den die Wasser eines neuen Seelenlebens unaufhaltsam einströmten." „Wagner ist die repräsentative Persönlichkeit der Anfänge der reizsamen Periode überhaupt." Wir begrüssen es mit Freuden, wenn ein so einflussreicher und angesehener Geschichtsschreiber wie Lamprecht seinen Lesern Wagners Bedeutung vor Augen führt. Und doch befriedigt seine Darstellung in einem wesentlichen Punkt nicht ganz. Lamprecht unterschätzt beinahe die geniale Persönlichkeit des Künstlers, die ich mir so vorstelle, wie Chamberlain in den Grundlagen I, 26 andeutet, vor lauter Entwicklungslehre und Formpsychologie. „Das Gesamtkunstwerk Wagners ist also nicht ein persönlich-schöpferischer Gedanke, es ist der Gedanke vielmehr eines bestimmten Zeitalters, einer Epoche." Aber der Schöpfer war ebenso nötig und ebenso persönlich wie etwa Bismarck fürs Deutsche Reich. „Im Anfang war die Tat!" Richard Wagner in Bayreuth — der Künstler und sein Werk, das deutsche Drama und sein weltentrückter Schauplatz, die ethisch-symbolische Bedeutung dieser unvergleichlichen Tat — alles das muss im Mittelpunkt und Vordergrund jeder wahrheitsgetreuen Schilderung des Bayreuther Meisters stehen, sonst wird die Betrachtung falsch oder doch nur sehr einseitig und auf Nebensachen, vom Gehalt zur Form gerichtet. Richard Wagner ist in der Geschichte deutscher Kunst und Kultur eben doch noch etwas anderes als ein Einiger, Mehrer und Verfeinerer psychophysischer, künstlerischer Ausdrucksmittel, eine jener seltenen hohen, schöpferischen Heldengestalten, in denen der deutsche Geist vollkräftigst auflebt und durch die Geschichte weithin leuchtet. Bei Lamprecht fehlt aber das Wort „Bayreuth" überhaupt ganz. Er geht an der lebendigen Anschauung vorbei und spricht dafür in geistvollen Begriffen von Formen, die ohne Liszt, Wagner und einigen wenigen Auserwählten leer und nichtssagend sind, die sogar zu üblen Unarten missbraucht werden können, sobald sie nicht im Dienst der Idee, sondern nur als Selbstzweck auftreten. Allerdings will Lamprecht die Entwicklung der neudeutschen Tonkunst, nicht die Geschichte der Kunst Liszts und Wagners behandeln. Aber gerade die scheinbar abstrakte, formale und begriffliche Darstellung hat im Grunde doch nur von diesen beiden Meistern, von der durch sie vollzogenen Neugestaltung der Idee und der Ausdrucksformen der Kunst und von der Stellung anderer Musiker zu ihnen zu berichten. Darum war auch ihre geniale Persönlichkeit, die Idee ihrer künstlerischen Taten noch mehr zu betonen. W. Golther.

MUSIKALIEN

2. **Armas Järnefelt:** Korsholm. Symphonische Dichtung für grosses Orchester. Partitur. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Nach dem grossen Aufheben, das man vor einigen Jahren von Berlin her mit der neufinnischen Musik machte, bedeuteten die Werke von Sibelius, dem anerkannten

Meister dieser Schule, soweit man sie in Deutschland kennen lernte, eine schwere Enttäuschung. Und auch Järnefelts „Korsholm", fürchte ich, wird kaum geeignet sein, uns eine bessere Meinung von den Leistungen der modernen Finnländer auf dem Gebiet der Orchestermusik beizubringen. Korsholm heisst der Ort am bottnischen Meerbusen, wo das erste Kreuz in Finnland von schwedischen Kreuzfahrern aufgepflanzt wurde. Der Kampf der christlichen Schweden mit den heidnischen Finnen, der endliche Sieg der ersteren, die Unterwerfung Finnlands unter schwedische Herrschaft, die Annahme des Christentums durch die Finnen, ihr Eintritt in die abendländische Kultur und ihr lebhafter Anteil an der Glanzepoche der schwedischen Geschichte, das will von Järnefelt in seiner Symphonischen Dichtung musikalisch illustriert sein. So behauptet wenigstens die der Partitur vorgedruckte programmatische Erläuterung. Rein musikalisch hat das Werk ausser einer klangvollen, aber wenig intimen und gar keine individuellen Reize aufweisenden Instrumentation kaum eine wertvolle Qualität. In formaler Beziehung ein missverstandener Liszt, im motivischen Material dürftig und wenig anziehend, in seiner Verarbeitung ohne jegliches Interesse und in Bezug auf Ausdrucks- und Stimmungsgehalt ganz und gar äusserlich, dürfte diese Musik ein deutsches Publikum kaum begeistern können. Wogegen sich sehr wohl denken lässt, wie in Finnland — zumal in gegenwärtiger Zeit, wo die Not des hartbedrängten, an den Wurzeln seiner nationalen Existenz angegriffenen Volkes einem Appell an das patriotische Empfinden verdoppelten Wiederhall erwecken muss — das Sujet für sich allein einen Enthusiasmus wecken könne, der dann unverdienterweise der Musik Järnefelts zu gute kommen mag.

3. Georg Henschel: Requiem für Chor, Solostimmen und Orchester. op. 59. Klavierauszug mit Text. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Baritonist Georg Henschel gehört zu der Klasse der komponierenden Sänger, die in jüngster Zeit wieder etwas zahlreicher geworden ist. Erfreulicherweise. Denn wenn auch bei diesem Komponieren gerade nichts von hervorragender Bedeutung herauskommen sollte, so beweist es doch zum mindesten, dass der betreffende Sänger wenigstens jenes Minimum an musikalischer Bildung sich angeeignet hat, das auch zum schlechtesten Komponieren erforderlich ist, und das der Durchschnittssänger unserer Zeit bekanntlich nicht zu besitzen pflegt. Henschel gehört jedenfalls zu den begabteren und auch gebildeteren unter den komponierenden Sängern. Er hat gute Studien gemacht (in Leipzig bei Richter und in Berlin bei Kiel) und seine Werke werden vielfach aufgeführt. Trotzdem wird sich das dem Andenken an Henschels Frau, der bekannten Sängerin Lillian Henschel, gewidmete Requiem in Deutschland wohl kaum allzuviele Freunde erwerben. Dass man dieses Werk nicht ohne Recht mit Verdis Totenmesse hat vergleichen können, kennzeichnet die kirchenmusikalische Richtung, der es angehört. Aber während des grossen Italieners riesenhaftes Genie damit versöhnt, dass er keine geistliche Musik in unserem Sinne gibt, fehlt bei Henschel die Genialität ganz und gar. Gut für die Singstimme geschrieben, äusserlich effektvoll, ohne jegliche Vertiefung und oft trivial in einem Masse, wie wir es uns selbst in einem weltlichen Werke ernsten Charakters nicht würden gefallen lassen, ist dieses Requiem für Deutschland so ziemlich wertlos. Einzig und allein der Umstand, dass es der Aufführung keine allzugrossen Schwierigkeiten bietet, könnte vielleicht hier und da einen Dirigenten reizen, bei einem weniger anspruchsvollen Publikum einen Versuch damit zu wagen.

Dr. Rudolf Louis.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

BERLINER TAGEBLATT 1903, 9. 8. — Wirklich interessant ist das Feuilleton „Musikalische Erinnerungen" von Oskar Elsner. Wir erfahren hier viel von der Kunstfreundlichkeit und künstlerischen Betätigung des 1893 verstorbenen Herzogs Ernst II. von Koburg-Gotha, der als Komponist vorwiegend das Gebiet der Oper, und zwar im Meyerbeerschen Stile, pflegte. Der Ruf des Herzogs als Protektors der Musik zog unter andern auch Richard Wüerst aus Berlin, der damals seine erste Symphonie komponiert hatte, Rudolf Bial und Heinrich Hofmann, die beide zu jener Zeit auf dem Operettenwege wandelten, nach Koburg; Elsners Erinnerungen an die drei Künstler bergen manche hübsche Anekdote.

ANHALTISCHER STAATSANZEIGER (Dessau) 1903, 2. 8. — Ein Gedenkblatt „August Klughardt" hat Ernst Hamann auf Grund der Tagebücher und Briefe Klughardts geschrieben. Das hier veröffentlichte Material lässt Klughardt als herzenstiefen, begeisterungsfreudigen Menschen und als gewissenhaften, schaffensdurstigen Künstler erscheinen. Wie gut lässt sich die Entstehungsgeschichte seiner Opern „Iwein" und „Gudrun" und seines Oratoriums „Judith" verfolgen! Ein paar Stellen von besonderer Schönheit seien angeführt. 1883 verlor er Gattin und Vater und blieb allein mit seinem zehnjährigen Töchterchen und seiner Mutter. Da schreibt er nun: „Ein ernstes Jahr für mich. Die nun mit Macht anrückende Arbeit lenkt mich wieder in die Lebensbahn und durch meine Fassung erhält auch meiner Mutter Gemüt die Ruhe wieder. Gretchen muss früh lernen, was die Menschen Schicksal nennen; möge der Sonnenschein nun ungehindert auf das liebe Kind herableuchten. Den Kopf oben zu behalten, scheint mir das Notwendigste für mich, damit die andern nicht verzagen." In dem Tagebuch einer Gebirgsreise von 1886 steht die Stelle: „Aber heute war's hübsch! O Salzburg, du wunderschöne Stadt! O grossartige Erinnerungen! Ein eigentümlicher, heiliger Hauch umweht uns hier. Mozart, Mozart, Mozart! Was hast du aus deiner Vaterstadt gemacht! Der Geist Gottes schwebte über diesen Mauern, als du geboren wurdest! Salzburg wäre auch ohne Mozart eine schön gelegene Stadt, aber mit ihm ragt sie hoch empor über die andern Städte der Welt. Ein Zauber liegt über diesem Fleckchen Erde ..." Und 1891, vor den Dessauer Nibelungentagen, schreibt er: „Was ich Dir sonst noch sagen kann, fasst sich am klarsten und am kürzesten zusammen in zwei Worte: Rheingold — Walküre! Wir wollen sie in der zweiten Hälfte des Januar geben; danach kannt Du bemessen, wie mir zu Mute ist. Im Wachen und Träumen, immer wühlt Wotan, wuchtige Wogen wälzend, mir mächtig mein Männerherz. Eine ungeheure Aufgabe, ja eigentlich ein grausames Ansinnen ist es, dieses Riesenwerk innerhalb eines laufenden Repertoires zu studieren, wo einem die Stimmung immer und immer wieder zerstört wird; aber eine ebenso grosse Freude ist mir's, dem Geiste des Unsterblichen auf weltentlegene Pfade folgen zu dürfen."

TAGESFRAGEN (Bad Kissingen) 1903, No. 8. — Cyrill Kistlers Notiz „Die Missa Salve Regina von Stehle" weist auf bedeutsame Einflüsse des gregorianischen Chorals auf den „Parsifal" hin. Interessant ist der dem Heft beiliegende

„Kommentar und Führer zur Neubearbeitung der Beethovenschen Symphonie Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria" von Cyrill Kistler. Er hat dieses Werk neubearbeitet und neuinstrumentiert. Seiner wohldisponierten kritischen Analyse geht eine Einleitung voraus, welche die Entstehungsgeschichte von Beethovens Komposition behandelt und auf den grossen Wert dieses viel verkannten Werkes hinweist. „Ein ganzer Beethoven steht vor uns. Ja, ein Prophet spricht zu uns. Die Harmonieen in diesem Werke greifen 50 Jahre seinem Leben voraus. In keinem Werke Beethovens ist der harmonische Gehalt so gewaltig und so reich ... grandios sind die polyphonen Geflechte des Werkes ... Gerade als Harmoniker zeigt sich uns Beethoven in diesem Werke in seiner universellen Grösse. Die Ausdrucksmittel seines Orchesters vermögen aber nicht die tiefen harmonischen Wendungen unseren verwöhnten Ohren so recht zum Bewusstsein zu bringen."

DEUTSCHES VOLKSBLATT (Wien) 1903, 22. 7. — Das Gedenkblättchen „Vom Komponisten des Postillon von Lonjumeau" sei deswegen erwähnt, weil es den Gedanken festhält, Adam sei als der Sohn eines Strassburgers wahrscheinlich ein Deutscher gewesen.

VOSSISCHE ZEITUNG, Sonntagsbeilage, 1903, No. 30 u. 31. — Wertvolles neues Material bietet Alfr. Chr. Kalischer der Musikgeschichte durch die Veröffentlichung „Ungedruckter Briefe Beethovens an die Familie Brentano und an andere". Die Briefe, die durch die hinzugefügten Erläuterungen doppelt wertvoll werden, enthalten viel zur Erkenntnis von Beethovens Wesen; über seine Werke ist (ausser der missa solemnis) nicht viel in ihnen enthalten; einiges erfahren wir über seinen Gesundheitszustand, namentlich über die Brustgicht — ein Übel, das mit Beethovens seit seiner Jugend datierenden Engbrüstigkeit zusammenhing.

— 15. 8. — Das oft behandelte Thema „Goethe und Beethoven" ist der Gegenstand eines Aufsatzes von Karl Wilhelm Schmidt. Frei von jeglicher einseitigen Auffassung tut der Verfasser dar, welch ein Unterschied im Wesen zwischen Beethoven und Goethe besteht und worin die beiden andererseits wiederum einander ähnlich sind. Namentlich wird schön gezeigt, wie Goethe, wenn er auch nicht die Möglichkeit besass, Beethovens Musik nachzuempfinden und zu verstehen, dennoch in diesem Komponisten den grossen Meister geahnt hat, der seiner Zeit mit mächtigen Schritten vorauseilte und dessen volle Bedeutung sich erst einer späteren Zeit in hellstem Glanze enthüllen werde.

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin) 1903, 13. 8. — Eine schwerwiegende Besprechung der Schattenseiten in unserem modernen Kunstleben ist Lg's Feuilleton „Moderne Opernstoffe". Da wird gezeigt, wie unser Theaterpublikum, durchdrungen von der „Furcht vor der Wahrheit", lieber die unmöglichsten Situationen der romantischen Epoche hinnimmt, um nur nicht Spiegelbilder seiner eigenen Zeit zu sehen. Unsinn mit „Kostüm" und Schaugepränge umkleidet, das wollen Publikum und Bühnenleiter; daher verunglücken die Versuche einzelner wenigen Komponisten, das moderne Leben musikdramatisch zu behandeln. Der Weg, den der italienische Verismus anbahnte, hätte vielleicht zum Ziel geführt; aber Mascagnis Nachfolger haben das durch eigene Schuld verscherzt. Im übrigen trägt die Schuld an der Geschmacklosigkeit des Publikums nichts anderes, als die gänzlich im Argen liegende gegenwärtige musikalische Erziehung. Trotzdem wird die Zeit für eine moderne Oper gewiss kommen. Es sei gestattet, die folgenden sehr richtigen Bemerkungen des Verfassers zu wiederholen: „Wir haben uns nun einmal daran gewöhnt, die Zeiten des Mittelalters und auch der ihm nachfolgenden Epochen als die Periode des

Prunks und der Prachtentfaltung zu betrachten. Der Opernbesucher, für den 13 Opern auf ein Pfund gehen, sucht vor allem die Gelegenheit, sein Auge an den Wundern der dekorativen Kunst zu ergötzen. Schauen, bewundern, anstaunen, das ist leider für viele Menschen ausschliesslicher Kunstgenuss, und man muss es unseren Opernhäusern zugestehen, sie kargen nicht mit den äusseren Mitteln, durch die die Menge gefesselt werden kann. Das Leben der Gegenwart aber ist nüchtern, einförmig und eine grausame Zeit harter Arbeit. Eine Oper aus dem Jahre 1903 kann keine Turniere auf die Bühne bringen; sie müsste zeigen, wie die Menschen sich abmühen und quälen, um das tägliche Brot sich zu verschaffen, und da auch unsere Zeit den Wundern und Zeichen abhold geworden ist, so kann der Textdichter von heute kein anderes Rüstzeug von überzeugender Kraft auf die Zuhörer wirken lassen als die Ergebnisse vernünftigen Denkens, und dies verlangt eine Mitarbeit von ihrer Seite, die sie am späten Abend, in festlichen Gewändern zu leisten nicht gewillt sind."

NEUE FREIE PRESSE 1903, No. 13995. — Josef Popper nimmt in seinem Artikel „Einige Gedanken über Kant, Goethe und Richard Wagner" ein Buch von Bölsche zum Ausgangspunkt, um Wagner mit anderen „Universalmenschen" zu vergleichen. Der Vergleich fällt übel für Wagner aus. Man höre: „Der Ring der (!) Nibelungen ist nichts als die Vorführung einer Kette von Betrug und Gewalttaten, eine Continuität von Lumpereien von Menschen verschiedenen Formats oder, mit einem philosophisch klingenden Ausdruck, des Willens zur Macht." Popper, der den „Ring" nur von der philosophischen Seite betrachtet, findet in ihm nur „eine in die Länge und ins kleinste Detail hinein entwickelte Darstellung des Verlaufes eines Hauptvorganges, der eigentlich gar nicht ein Problem genannt werden kann. Nur die Lindwurmszene als solche erhebt sich in philosophische Höhe."

LA VIE MUSICALE (Paris) 1903, No. 26 u. 27. — Jean Pascal erwartet in dem neuen Papst („Le nouveau pape et le chant grégorien") einen definitiven Reformator der religiösen Musik. Eine ausführliche Abhandlung („Seleneia") von Marie Berdenis von Berlekom befasst sich mit Emil von Brucken-Focks musikalischem Drama „Seleneia", von dem unter anderem gesagt wird: „c'est une source sans cesse jaillissante de beautés, une ‚mer d'azur' qui reflète idéalement les plus profondes émotions humaines". Eine aktuelle Frage behandelt Maurice-Léon Kerst in seinem Artikel „L'école de la musique et la musique à l'école".

NEUES WIENER TAGBLATT 1903, 11. 8. — Lesenswert und inhaltlich sehr bedeutend sind mit W. F. unterzeichnete „Musikalische Erinnerungen". Einige recht amüsante Zensur-Anekdoten werden uns hier erzählt; wichtiger aber ist, was der Verfasser im allgemeinen sagt, ausgehend von dem Bayreuther Ausdruck „heiligste Empfindungen". Sehr schön beweist uns der Aufsatz durch den Hinweis auf zahlreiche Beispiele aus der Geschichte des geistigen Lebens auf Erden, dass „Geduld und Zeit" das probateste Mittel sind „gegen die nationalen Empfindlichkeiten in der musikalischen Kunst". Besonders dankbar wird mancher Musikfreund sein für die herrlichen Worte, die dem auch in der Gunst der Zeiten bald steigenden, bald sinkenden, von so vielen als weinerlich, süsslich und überwunden verschrieenen Mendelssohn zu Ehren gesagt werden.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Max Burkhardt: „König Drosselbart," eine volkstümliche Oper des in Köln als Dirigent mehrerer Gesangvereine und als Musiklehrer lebenden Verfassers soll im dortigen Stadttheater im Lauf dieser Saison ihre Uraufführung erleben.

Ivan Caryll: „Die Herzogin von Danzig" betitelt sich ein Werk des englischen Librettisten Hamilton, der mit Erlaubnis Victorien Sardou's dessen „Madame Sans-Gêne" zu einer Operette zurechtstutzte.

Gustav Lazarus: „Tête-d'or" lautet der Titel eines Einakters, den der Komponist vollendet hat.

Mönch: „Das Paternoster," eine Oper des niederländischen Komponisten (nach der Dichtung von François Coppée) ist von der Neuen Niederländischen Operndirektion Orelio zur Aufführung angenommen worden.

Oesar Schröter: „Iodocus der Narr," eine dreiaktige Oper, zu der der Komponist selbst den Text verfasst hat, der sich auf ein dem Sachsenspiegel entnommenes kulturhistorisches Kuriosum stützt, soll Ende September am Bremer Stadttheater zum erstenmal aufgeführt werden.

Herman Zumpe: „Sawitri." Der Text dieses nachgelassenen bis auf die Instrumentation vollendeten dramatischen Werkes ist vom Grafen Sporck nach dem gleichnamigen Märchen Kalidasa's verfasst.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Brüssel: Folgende neuen Opern gedenkt das Monnaie-Theater in der kommenden Spielzeit herauszubringen: „Die Kapelle" von Jan Blockx, „Le roi Arthur" von Chausson, „Cid" und „Sapho" von Massenet, „Tosca" von Puccini, „Les Barbares" von Saint-Saëns, „La belle au Bois-dormant" von Silver.

Düsseldorf: In der kommenden Saison sollen an Neuheiten zur Aufführung gelangen: „Das Mädchen von Navarra", „Der Gaukler unserer lieben Frau" von J. Massenet, „Das war ich" von Leo Blech, „Die versunkene Glocke" von Heinrich Zöllner, „Fausts Verdammung" von Hector Berlioz (Bühnenbearbeitung von Gunzbourg), „Tosca" von Giacomo Puccini, „Röslein im Hag" von Cyrill Kistler.

Haag: Als Novitäten hat die Königl. französische Oper in Aussicht genommen: „Die Meeresbraut" von Jan Blockx, „Djamileh" von Bizet, „Beatrice und Benedikt" von Berlioz und Puccinis „Tosca".

Köln: Die neue Direktion des Stadttheaters (Otto Purschian) verheisst folgende neuen Werke: „Faust" und „Benvenuto Cellini" von Berlioz, „Werther" von Massenet, „Rose vom Liebesgarten" von Pfitzner, „Corregidor" von Hugo Wolf. Neueinstudiert werden „Fedora" von Giordano, beide „Iphigenieen" von Gluck, sowie „Abu Hassan" von Weber.

New York: Der Spielplan der Metropolitan Opera wird in der Wintersaison umfassen: Lohengrin, Tannhäuser, Die Meistersinger, Rheingold, Walküre, Sieg-

fried, Götterdämmerung, Tristan und Isolde, Fidelio, Don Juan, Zauberflöte, Figaros Hochzeit, Faust, Aïda, la Bohême, Barbier von Sevilla, Cavalleria rusticana, Liebestrank, Tosca, Maskenball, Traviata, Troubadour, la Somnambula, Die verkaufte Braut, Hugenotten, Carmen, Romeo und Julie, Glöckchen des Eremiten, Weisse Dame.

Petersburg: Im national-russischen Operntheater werden im Laufe der kommenden Saison u. a. zur Aufführung kommen: „Judith" von Serow, „Der Papagei" und „Die Makkabäer" von Rubinstein, „Antonius und Kleopatra" von Inferow, „Die versunkene Glocke" von Dawidow (Text nach dem Drama G. Hauptmanns), ferner Werke von Rimski-Korsakow und Iwanow.

KONZERTE

Aachen: Städtische Abonnementskonzerte. Im kommenden Winter werden im grossen Kurhaussaal sieben Konzerte unter Leitung des städtischen Musikdirektors, Hrn. Prof. Schwickerath, stattfinden. Zur Aufführung sind folgende Werke in Aussicht genommen: 1. Chorwerke: Wolff-Ferrari, Vita nuova (zum erstenmal); Brahms, Ein deutsches Requiem; Bach, Die hohe Messe, sowie kleinere Werke (teilweise a cappella) von Mendelssohn, Schumann, Scholz, Urspruch und Verdi. 2. Orchesterwerke: Symphonieen von Beethoven (eroica), Brahms (e-moll), Bruckner (d-moll, zum erstenmal), Haydn, Strauss (aus Italien, zum erstenmal), Tschaikowsky (e-moll), sowie Werke von Leo Blech (Waldwanderung, zum erstenmal), Elgar (Variationen, zum erstenmal), César Franck (Der wilde Jäger, zum erstenmal), Schillings (Vorspiel aus „Der Pfeifertag", zum erstenmal) u. a. m. Als Solisten haben ihre Mitwirkung zugesagt: die Damen: Behr, Gmeiner, Grumbacher de Jong, Hattingen, Noordewier-Reddingius, Philippi, Playfair (Violine); die Herren: Bronsgeest, van Eweyk, Ettore Gandolfi, Prof. Heermann (Violine), Heinemann, Kammersänger Hess, Jungbluth, Prof. Pauer (Klavier), Sistermans.

Berlin: Der Philharmonische Chor (Dir. Prof. Siegfried Ochs) wird in dieser Saison das Requiem von Berlioz, Bachs h-moll Messe, von Brahms „Ein deutsches Requiem" und „Schicksalslied" und als Neuheit Chorstücke von Hugo Wolf zur Aufführung bringen.

Der Sternsche Gesangverein (Prof. Fr. Gernsheim) hat u. a. für den kommenden Konzertwinter folgende Werke zur Aufführung in Aussicht genommen: „Paulus" von Mendelssohn (zum Sterbetag des Komponisten); Cantate „Eine feste Burg" von J. S. Bach; „Das hohe Lied" von E. Bossi; „Missa solemnis" von L. van Beethoven.

Die Trio-Vereinigung der Herren Professoren Georg Schumann, Carl Halir und Kammervirtuos Dechert veranstaltet in diesem Winter ihre vier Kammermusik-Abende im Saal der Sing-Akademie.

Das „Holländische Trio" wird im kommenden Winter, diesmal nur im Beethovensaal, unterstützt von hervorragenden Gesangskräften, seine populären Sonntagskonzerte veranstalten.

Breslau: In den zwölf im Winter unter der Leitung Dr. Dohrns stattfindenden Konzerten des Orchestervereins und der Sing-Akademie werden neben Symphonieen von Haydn, Mozart, Beethoven (3., 4. und 7.), Brahms aufgeführt werden: drei Sätze aus „Romeo und Julie" von Berlioz, Bruckners neunte Symphonie, Dante-Symphonie von Liszt und eine ungedruckte Symphonie von Wilhelm Furtwängler. Mit Ouvertüren werden vertreten sein: Beethoven

(„Leonore“ No. 2 und 3 und „Weihe des Hauses“), Mozart („Idomeneo“ und „Zauberflöte“), Weber („Preciosa“), Cherubini und Berlioz („Rob-Roy“, zum erstenmal). Ferner gelangen zur Aufführung zwei neue symphonische Dichtungen: „Odysseus' Ausfahrt“ von Ernst Boehe und „Eine Steppenskizze“ von Borodin, die A-dur-Serenade und die Variationen über ein Haydnsches Thema von Brahms, „Romeo und Julie“ von Tschaikowsky, „Till Eulenspiegel“ von Richard Strauss und zwei Tonsätze von Wagner (Schluss des ersten Aktes aus der „Walküre“ und Schluss des dritten Aktes aus der „Götterdämmerung“). Unter Mitwirkung der Singakademie werden aufgeführt „Chorphantasie“ und einzelne Sätze aus den „Ruinen von Athen“ von Beethoven, „Rhapsodie“ von Brahms, Wagners Kaisermarsch und Hugo Wolfs „Elfenlied“ und „Feuerreiter“. — Die Sing-Akademie bringt in ihren beiden Konzerten Verdis Requiem und Bachs h-moll-Messe zu Gehör. Für das Verdische Requiem sind die Damen Meta Geyer und Jettka Finkenstein, sowie die Herren Raimund von Zur-Mühlen und Arthur van Eweyk engagiert; in der Bachschen Messe werden Frau Laporte-Stolzenberg, Frau Luise Geller-Wolter und die Herren Robert Kaufmann und Rud. von Milde mitwirken. Der Orchesterverein hat sich für seine Aufführungen vorläufig der Sängerinnen Marie Götze, Anna von Mildenberg, Thila Plaichinger und Ernestine Schumann-Heink versichert. Es sind ferner zu erwähnen: Frédéric Lamond, Josef Sliwinski, Marie Soldat-Röger, Bram Eldering. — Ausserdem veranstaltet der Orchesterverein unter der Leitung von Hermann Behr acht volkstümliche Konzerte und sechs Kammermusikabende.

Essen: Der Musikverein veranstaltet sechs Konzerte und gedenkt zur Aufführung zu bringen: Symphonische Phantasie „Aus Italien“ von Richard Strauss, „Von Spielmanns Leid und Lust“ von Max Schillings, fünfte Symphonie und Coriolanouvertüre von Beethoven, den „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius (Konzertaufführung), fünfte Symphonie von Raff, Ouvertüre Michel Angelo von N. W. Gade, Trauerchöre von A. von Othegraven, „Paradies und Peri“ von Schumann, „Schön Ellen“ von Bruch, „Elfenlied und Feuerreiter“ von Hugo Wolf, Konzerte von Tschaikowsky und Witte, Chöre aus der biblischen Oper „Das verlorene Paradies“ von Rubinstein, Tragische Ouvertüre von Brahms, Requiem von Henschel. Als Solisten wirken mit: Alexander Kosman (Violine), Alida Oldenboom, Agnes Leydhecker, Franz Litzinger, Gustav Nieratzky (Gesang), Cäcilie Rüsche, Marie Craemer-Schleger, Richard Fischer, Georg Walter, Prof. Messchaert, Willy Metzmacher (Gesang), Julius Klengel (Violoncell), Katharine Goodson (Klavier), Frau Noordewier-Reddingius, Anna von Nievelt, Willy Schmidt und Paul Haase.

Frankfurt a. M.: Das Programm der in der kommenden Saison stattfindenden sechs Abonnements-Konzerte im Opernhaus ist wie folgt festgesetzt worden: I. Dirigent Arthur Nikisch. Beethoven: Egmont-Ouvertüre, Brahms: erste Symphonie, Tschaikowsky: Francesca da Rimini, Wagner: Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“. II. Dirigent Dr. Ludwig Rottenberg. Bruckner: IX. Symphonie (d-moll), zum erstenmal, Bruch: Schottische Phantasie für Violine, Wagner: „Eine Faust-Ouvertüre“, Solistin: Elsie Playfair. III. Dirigent Gustav Mahler. Symphonie No. 3 (d-moll) von G. Mahler (zum erstenmal). IV. Dirigent Dr. Ernst Kunwald. Haydn: Symphonie in B-dur, Mozart: Klavier-Konzert in c-moll, Schumann: Manfred-Ouvertüre, Beethoven:

Sechste Symphonie, Solistin: Paula Szalit. V. Dirigent Fritz Steinbach. Beethoven: Fünfte Symphonie, Schillings: Vorspiel zum 2. Akt der Oper „Ingwelde" und Vorspiel zur Oper „Der Pfeifertag", Liszt: Tasso. VI. Dirigent Arthur Nikisch. Beethoven: Dritte Symphonie, Schubert: Unvollendete Symphonie (h-moll), Berlioz: Tanz der Irrlichter, Sylphentanz und Ungarischer Marsch aus „Fausts Verdammung", Wagner: Tannhäuser-Ouvertüre.

Leipzig: Im Zentraltheater finden auch in diesem Winter zehn Philharmonische Konzerte des Winderstein-Orchesters statt. Das zehnte wird Mascagni leiten, die übrigen unterstehen der Direktion des Kapellmeisters Winderstein. An grösseren Orchesterwerken verheisst die Vorankündigung Symphonieen von Haydn (Oxford), Mozart (Jupiter), Beethoven (No. 3 und 6), Schubert (h-moll), Schumann (C-dur), Berlioz (Romeo und Julie) und Tschaikowsky (Manfred); ferner Werke von Liszt (Orpheus), R. Strauss (Ein Heldenleben), Hans Pfitzner (Vorspiel zu Fest auf Solhaug), C. Gleitz (Fata Morgana) usw. Als Solisten werden genannt die Sängerinnen Mariane de Maringh, Marie Münchhoff, Franceschina Prevosti, Therese Behr, der Tenorist Franz Naval, ferner Elsa Ruegger (Violoncell), Felix Berber (Violine), Jolanda Merö, Ferruccio Busoni und Fritz von Bose (Klavier). — Die Eulenburgschen Neuen Abonnementskonzerte in der Alberthalle werden teils von der Dessauer Hofkapelle, teils von der Chemnitzer städtischen Kapelle unter abwechselnder Leitung von Felix Weingartner (4 Konzerte), Max Fiedler, Hofkapellmeister Franz Mikorey, Max Pohle und Prof. Karl Panzner bestritten werden. Diesem Cyklus sind wieder 4 Kammermusikaufführungen des „Böhmischen Streichquartetts" angegliedert.

TAGESCHRONIK

Die nächste Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet 1904 in Frankfurt a. M. statt, während für 1905 bereits eine Einladung von Graz vorliegt.

Der Niederländische Tonkünstlerverein hat einen Preis von 1000 Gulden für ein Oratorium (Soli, Chor und Orchester) über niederländischen, deutschen oder lateinischen Text ausgeschrieben. Auch Niederländer, die im Ausland wohnen, können sich an diesem Wettbewerb beteiligen. Die Manuskripte müssen vor 1. September 1904 franko an den Sekretär, Herrn Ackermann, s'Gravenhage, Konigin Emmakade 105, eingeschickt werden, der auch nähere Auskunft erteilt.

In London ist unter dem Namen „International Copyright Bureau, Ltd., for Art, Drama, Literature and Music" (Bureau: London, 4, Eastcheap, E. C.) ein Unternehmen ins Leben getreten, das es sich zur Aufgabe macht, allen in- und ausländischen Schriftstellern, Bühnenautoren, Komponisten usw. in den oft recht strittigen Copyright-Fragen kompetente Auskunft zu erteilen, die Erlangung der Copyrights und Aufführungsrechte für sie zu besorgen, sowie die Übersetzung und Plazierung ihrer Werke zu übernehmen und die Interessen aller nach England kommenden Künstler und Autoren zu wahren.

Klangausgleich nennt sich eine vom Musiklehrer A. Schönherr in München gemachte Erfindung, die bei Geigen, Bratschen und Cellos bezweckt, dass die Kreuz- und B-Tonarten in ihren Klangverhältnissen ausgeglichen werden. Das Königl. Bayerische Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten liess die Schönherrsche Erfindung durch die Königl. Akademie der Tonkunst unter Beiziehung von Fachlehrern prüfen. Das amtliche Gutachten

besagt, „dass es Herrn Schönherr gelungen ist, die akustischen Gesetze, welche für Entstehung und Verbreitung gleichmässiger Schwingungen von Saiten und Luftraum der Streichinstrumente bestimmend sind, für seine Zwecke zu verwerten und somit einem oft empfundenen Übelstande, mit wenigen Eingriffen, abzuhelfen."

Für einen Witwen- und Waisenfond der Hofkapelle stiftete der Herzog von Sachsen-Altenburg die Summe von 20000 M.

Anton Fuchs tritt am 1. August 1904 von seiner Tätigkeit als Bühnensänger zurück, bleibt jedoch in seiner Stellung als Oberregisseur der Münchener Hoftheater.

Musikdirektor Gustav Kogel, der bisherige Leiter der Museums-Konzerte in Frankfurt a. M., hat die ihm angetragene Leitung des Cäcilienvereins in Wiesbaden angenommen.

Wie die Münchener Hoftheaterintendanz mitteilt, ist für den laufenden Operndienst aushilfsweise der bisherige Stuttgarter Hofkapellmeister Hugo Reichenberger kontraktlich verpflichtet worden.

In Reichenau i. S., dem Geburtsort des namhaften Kirchenkomponisten und Kantors an der Thomasschule in Leipzig Johann Gottfried Schicht, wird im September die 150. Wiederkehr seines Geburtstags festlich begangen werden.

In Lachen (Schweiz), dem Geburtsort Joachim Raffs, haben Musikfreunde eine darauf bezugnehmende Gedenktafel errichten lassen.

Am 7. September wurde in Windischgraz die vom Hugo Wolf-Verein in Wien dem Andenken des Tondichters gewidmete Gedenktafel enthüllt.

Auf der Grabstätte des früheren Dessauer Hofkapellmeisters Dr. A. Klughardt wurde ein von Bildhauer Semper geschaffenes stimmungsvolles Denkmal des Komponisten errichtet.

Das Grab des verstorbenen Kammersängers Theodor Reichmann auf dem alten Jerusalemer Kirchhof in Berlin erhielt einen Gedenkstein aus weissem Marmor mit der kurzen Inschrift: Theodor Reichmann. 1903.

Der Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters, Königl. Musikdirektor Josef Rebicek, erhielt von der Königin von Holland das Offizierkreuz vom Oranien-Nassau-Orden.

Bertrand Roth in Dresden ist vom König von Sachsen der Professor-Titel beigelegt worden.

Der Königl. Kammervirtuos Oscar Schubert ist zum Königl. Professor ernannt worden.

Dem Pianofortefabrikanten M. Ibach, Mitinhaber der Firma Rud. Ibach Sohn in Barmen, wurde das Offizierkreuz des fürstlich-bulgarischen Zivilverdienstordens verliehen.

Der 26. Jahrgang des Allgemeinen deutschen Musiker-Kalenders für 1904 (Raabe und Plothow) behandelt nunmehr 371 Städte in ihren musikalischen Verhältnissen. Bremen, Kassel und Stuttgart sind mit genauen Adressenangaben versehen worden. Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für 1904 enthält einen umfassenden Musiker-Geburts- und Sterbekalender und ein alphabetisches Namensverzeichnis der Tonkünstler Deutschlands. Beide altbewährten, unentbehrlichen Nachschlagebücher sind in der bekannten gediegenen Ausstattung soeben erschienen.

VORLESUNGEN ÜBER MUSIK AN UNIVERSITÄTEN UND HOCHSCHULEN IM WINTER-SEMESTER 1903/1904

Basel. Docent Nef: Übersicht über die Geschichte der Musik. — Musikgeschichtliche Übungen.

Berlin. „ Fleischer: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. — Geschichte der Notenschrift. — Musikwissenschaftliche Übungen.

„ „ Friedländer: Allgemeine Geschichte der neueren Musik. — Mozart. — Musikwissenschaftliche Übungen.

„ „ Wolf: Geschichte der Musik im 15. Jahrhundert. — Evangelische Kirchenmusik. — Musikwissenschaftliche Übungen.

„ (Lessinghochschule) Docent Münzer: Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg". — Beethoven.

Bern. Docent Hess-Rüetschi: Harmonielehre. — Kontrapunkt. — Erklärung bedeutender Hauptwerke der Musikliteratur.

Bonn. „ Wolff: Harmonielehre. — Geschichte der Oper: Mozart und seine Zeit. — Unterricht im Orgelspiel.

Breslau. Docent Bohn: Über Beethovens Symphonieen. — Harmonielehre. — Orgelspiel.

Darmstadt. Docent Nagel: Geschichte der Musik vom Beginn der christlichen Zeitrechnung an bis auf Beethoven. — Die geschichtliche Entwickelung der Klaviermusik. — Harmonielehre. — Die Formen des Kanons und der Fuge. — Gesangsübungen.

Freiburg i. B. Docent Hoppe: Harmonie- und Instrumentationslehre. — Virgiltechnikklavier. — Orgelpedal und Harmonium. — Kammermusikübungen.

Giessen. Docent Trautmann: W. A. Mozart und seine Werke, mit Beispielen am Klavier. — Elementartheorie und Harmonielehre. — Übungen in Partiturspiel, Klavier, Violine, Gesang.

Göttingen. Docent Freiberg: Ensemblespiel. — Harmonielehre. — Chorgesang.

Greifswald. „ Reinbrecht: Allgemeine Musikgeschichte. — Theoretisch-praktischer Unterricht im liturgischen Kirchengesang. — Harmonielehre.

Halle-Wittenberg. Docent Abert: Carl Maria von Weber und Richard Wagner. — Geschichte der protestantischen Kirchenmusik.

„ „ „ Reubke: Harmonielehre und Kontrapunkt. — Unterricht im Orgelspiel. — Akademischer Kirchenchor.

Heidelberg. Docent Wolfrum: Evangelisches Kirchenlied in musikalischer Beziehung, besonders des 16. Jahrhunderts. — Elementarmusiklehre. — Harmonielehre. — Instrumentationskurs. — Orgelspiel.

Helsingfors. Docent Krohn: Das evangelische Kirchenlied. — Das wohltemperierte Klavier von J. S. Bach.

Jena. Docent Naumann: Liturgische Übungen.

Kiel. Docent Stange: Harmonielehre. — Liturgische Übungen. — Akademischer Gesangverein. — Übungen im Ensemblespiel. — Kammermusik.

Königsberg. Docent Berneker: Orgelseminar (Orgelspiel, Orgelstruktur). — Übungen im liturgischen und Choralgesang.

„ „ Brode: Allgemeine Musikgeschichte. — Harmonielehre.

Leipzig. Docent Kretzschmar: Geschichte der Oper. — Musikwissenschaftliche Übungen. — Liturgische Übungen.

„ „ Prüfer: Ludwig van Beethoven. — Richard Wagner im Zusammenhang mit der Kunst- und Weltanschauung des 18. und 19. Jahrhunderts. — Musikwissenschaftliche Übungen.

„ „ Riemann: Geschichte der Instrumentalmusik im 17. und 18. Jahrhundert. — Harmonielehre. — Kontrapunkt. — Kammermusikübungen.

Marburg. Docent Jenner: Deutsche Instrumentalmusik nach Beethoven. — Harmonielehre mit praktischen Übungen.

München. Docent Sandberger: Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas seit Mozarts Tod bis zur Gegenwart. — Geschichte des weltlichen musikalischen Kunstliedes (vornehmlich in Deutschland) von den Anfängen bis zur Gegenwart. — Musikwissenschaftliche Übungen.

„ „ Kroyer: Die Vokalformen des 16. Jahrh. mit Demonstr. am Klavier.

„ „ Muncker: Richard Wagners Schriften und Dichtungen.

„ „ Frhr. von der Pfordten: Entwickelungsgeschichte der Oper von ihrem Ursprung aus der klassischen Tragödie bis zum modernen Musikdrama.

„ „ Borinski: Das deutsche Volkslied.

Prag. Docent Rietsch: Die Theorieen vom Ursprung der Musik. — Franz Schubert und das deutsche Lied des 19. Jahrhunderts. — Musikwissenschaftliche Übungen.

„ „ Schneider: Musiktheorie. — Besprechung ausgewählter Stellen aus Musikwerken. — Singschule für Männerchor.

Rostock. Docent Thierfelder: Die Musikreste des klassischen Altertums. — Geschichte der Liturgie in musikalischer Beziehung. — Harmonielehre. — Liturgische Übungen für Mitglieder des theologischen Seminars. — Leitung der Übungen des akademischen Gesangvereins.

Strassburg. Docent Jacobsthal: Geschichte der Musik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. — Übungen in der musikalischen Komposition. — Leitung des akademischen Gesangvereins.

Tübingen. Docent Kauffmann: Leitung der Vokal- und Instrumentalmusik.

Wien. Docent Adler: Richard Wagner. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken. — Übungen im musikhistorischen Seminar.

„ „ Dietz: Das Tondrama von seiner Entstehung bis zur Neuzeit (mit vielen Musikbeispielen). — Ästhetische Untersuchungen auf dem Gebiet der neueren Instrumentalmusik.

„ „ Wallaschek: Psychologische Prinzipien des Musikunterrichts.

KRITIK

OPER

CHARLOTTENBURG: Theater des Westens. Dalibor, grosse heroische Oper von Friedrich Smetana (Eröffnungsvorstellung der Direktion Aloys Prasch). — Eine heroische Oper von Friedrich Smetana, das ist ein Widerspruch in sich. Smetana hat oft den Ehrgeiz gehabt, sein grosses Können in ein grösseres Wollen einzuspannen. Oder richtiger: er hat nicht immer den passenden Rahmen gewählt. Ein künstlerisches Temperament, das so organisch aus seiner nationalen Kultur heraus sich entfaltet, hat ganz gewiss keinen Vergleich zu scheuen. Nur da, wo ihm die Überlieferung seiner Heimatkunst nicht genügt, wo aus dem guten Tschechen ein schlechter Europäer wird, da gebt ein Sprung durch seine Werke. Deckt sich schon bei den nach Liszts Ruhm geizenden symphonischen Dichtungen Smetanas nicht Inhalt und Form, so ist vollends der grosse Wurf missglückt, der in dieser heroischen Oper gewagt wurde. Das ist tönende Pilotyschule, Historienmalerei nach Noten, nichts weiter. Man erschrickt, über welche öden Gemeinplätze Smetana hier mit aller Grandezza hinwegschreitet, nur um an sein eingebildetes Ziel zu gelangen. Marschrhythmen und Fanfaren begleiten den Helden, in verminderten Septakkorden macht das tragische „Ha!“ oder „Weh!“ sich Luft, bebende Streichertremoli als Rezitativunterlage bilden das Klebemittel zwischen den einzelnen Nummern, und was dergleichen Kapellmeisterhieroglyphen mehr sind. Und dann wieder, zwischen all den heroischen Redensarten, plötzlich (meist im rein instrumentalen Teil) ein paar Takte, die ganz Smetana sind, prickelnd, temperamentvoll, von freiem und reinem Klang. Aber es sind ihrer zu wenige, sie ersticken in der Theatermusik, die sie überwuchert und die jeden Kontakt mit wahrer künstlerischer Kultur verloren hat. — Über die Aufführung dieses Werkes am Theater des Westens gebietet die Gerechtigkeit, sich nachsichtig zu äussern. Eine neue Direktion, ein neues Personal, und alt nur der Zwang, mit bescheidenen Mitteln zu arbeiten, das sind nicht gerade die besten Voraussetzungen, an einem so gut wie verlorenen Werk die Rettung zu versuchen. Die musikalische Leitung hatte Hans Pfitzner. Er hielt sich sehr wacker, und einige übertriebenen Schärfen in der Rhythmisierung mochten geboten sein, um das noch nicht ganz durchgearbeitete Ensemble fest zusammenzuhalten. Im Solistenpersonal boten die erfreulichsten Leistungen Herr Stammer als Kerkermeister und Frl. Roxy King als Milada. Dagegen reichten Herr Bleiden und Frl. Fritz in keiner Weise für ihre Aufgaben aus. Aber wie gesagt, es soll darüber heute nicht im einzelnen geurteilt werden. Eine „zweite Oper“ könnte uns in Berlin wahrlich nicht schaden, und namentlich nicht eine solche Oper, deren Besuch auch den unteren Zehnmillionen möglich ist. Hoffen wir, dass die neue Direktion es weiter bringt als die alte! Willy Pastor.

MÜNCHEN: Unsere Stadt steht wieder im Zeichen Richard Wagners. Seit Wochen ist es draussen auf den sogenannten „Bogenhausener Lüften“ wieder lebendig geworden. Das Prinzregententheater hat seine Tore geöffnet, die Festspiele haben begonnen. Damit ist jenes merkwürdige Bild internationaler Typen, das man sonst nur in Bayreuth zu sehen gewohnt war, wieder entrollt. Wer an den Spielnachmittagen hinauspilgert in die östlichen Vorstädte, muss wähnen, in eine Völkerwanderung geraten zu sein: in endloser Flucht rollen Karossen und Wagen dahin, in dichten Scharen strömen Fest- und Zaungäste hinaus, alle gangbaren Sprachen werden gesprochen, alle denkbaren

Gestalten lassen sich sehen, es ist, als ob alles, was nur irgend Beziehungen zur Kunst pflegt, sich hier zusammengefunden hätte zur gemeinsamen Feier, es herrscht allenthalben eine Bewegung, Spannung, Erwartung, deren sich selbst die sonst so gleichgültig eingefleischten Ureinwohner nicht ganz erwehren können. Ich übertreibe nicht, wenn ich feststelle, dass die Festesfreudigkeit lebhafter, die Beteiligung allgemeiner ist, als in früheren Jahren. Wir haben heuer den „Ring" im Festprogramm; überdies waren auch Wunder von Scenenkünsten verheissen worden. Ich habe die ersten Aufführungen nicht gehört, nach einwandfreien Beurteilern sollen sie vortrefflich gewesen sein. Auch die späteren liessen nur wenig zu wünschen übrig. Namentlich von den technischen Wundern hatte man nicht zuviel versprochen. Um einige zu nennen: Im „Rheingold" schwimmen die Rheintöchter aufs natürlichste mit richtigen Fischschwänzen (früher hatten sie nur zusammengebundene Röcke an), das Wasser, durch ein sinnreiches Verfahren maskiert, fliesst in den oberen Schichten täuschend dahin; die Walhalla im letzten Bild ist neu entworfen, ein geradezu bezaubernder Anblick, Farben, Lichteffekte, wie sie die Natur nicht schöner hervorbringt. In der „Walküre" ist das wilde Felsengebirge von imposanter Perspektive; auch die Bilder im „Siegfried" haben manche wirksame Bereicherung erfahren. Nur in der „Götterdämmerung" scheinen mir die Uferszenen (ausgenommen die prachtvollen Hintergründe) stark verkünstelt, am Schluss wird der wildwogende Rhein durch überschnell aufundniederhopsende Versatzstücke dargestellt und die lodernde Brunst von einem grellen Feuer unterstützt, so dass man Dinge sieht, die man nicht sehen durfte. In den übrigen Werken, „Meistersinger", „Tristan und Isolde", „Lohengrin", „Tannhäuser", ist für den Fremden des Sehens- und Staunenswerten nicht weniger: die Strasse von Nürnberg mit ihren zart verschmelzenden Färbungen, die glanzerfüllte Festwiese, die spannende Landung des Tristanschiffes, die imposante Burghofszenerie, die zauberhafte Wartburglandschaft im herbstlichen Abendglanz — solche Eindrücke müssen sich jedem Empfänglichen unauslöschlich in die Seele senken. Über den Verlauf der Aufführungen, über die musikalischen und darstellerischen Leistungen muss ich mich leider kurz fassen. Zahlreiche Gäste waren und sind noch hier. Frau Lilian Nordica sang die Brünnhilde hoheitsvoll, in der „Walküre", die mit Ernst Kraus als Siegmund und Frl. Morena als Sieglinde überhaupt zu einer der abgeklärtesten, gewaltigsten Aufführungen sich gestaltete; im „Siegfried" überlegen, aber kühl, um erst in der „Götterdämmerung" ihre ganze Grösse der Auffassung zu entfalten. Dr. Briesemeisters Loge war fein und geistreich, sehr charakteristisch der Alberich Desider Zadors, ganz vortrefflich der Mime Julius Liebans, einer der wenigen, die nicht bloss krächzen, sondern auch rechtschaffen singen, wo's nötig ist. Frau Schumann-Heink brachte die Erda mit sonorer Tongebung und deutlichster Accentuierung zu Gehör; ebenso auch die Magdalene in den „Meistersingern". Den Sachs gab ein Wiener Gast, Leopold Demuth, recht schusterlich-unpoetisch; im „Tannhäuser" sang dieser Herr den Wolfram technisch vollendet. Zu nennen sind noch Slezak als Tannhäuser, Burrian als Tristan, Olive Fremstad als Fricka, Ottilie Metzger als Waltraute, die Damen David und Hieser als Rheintöchter — sorgfältig durchgearbeitete, tüchtige Darbietungen. Von den, bis auf einige, vollzählig vertretenen einheimischen Künstlern sind zu erwähnen: Knote, der als Siegfried und Lohengrin mit seiner urfrischen, kräftig zupackenden Art erquickte, eine tiefempfundene Elisabeth des Frl. Bertha Morena, Brodersens Gunther, die beiden schreckhaften Riesen Bender und Klöpfer, Frl. Koboths Gutrune, Baubergers Kurwenal, Gestalten, an denen man seine Freude haben konnte. Das sind freilich nur die wichtigsten Namen; noch vieles liesse sich sagen. Dieser schier unerschöpflichen Fülle bemerkenswerter Erscheinungen gegenüber ergeht es dem Referenten, wie Goethe einmal gesagt hat: sitzt im Rohr und kann vor Pfeifenschneiden nicht zum Pfeifen kommen,

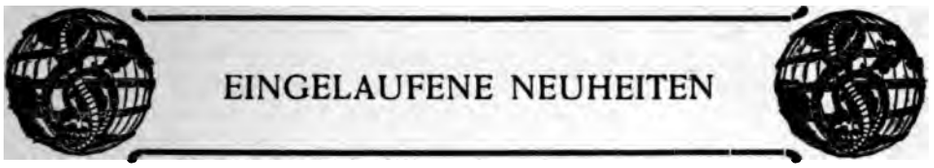
d. h. er muss auf Einzelheiten wohl oder übel verzichten. Aber es mag schon aus dem Angedeuteten klar geworden sein, dass die heurigen Festspiele bisher Erfolge aufzuweisen haben, wie man sie im Interesse des künstlerischen Rufes unserer Stadt nur wünschen kann. Mag auch nicht alles und jegliches untadelhaft ausgefallen sein, so trug doch das Ganze stets den Stempel zielbewussten Strebens. Man hat unlängst geäussert, dass den Festspielen heuer auch ein materieller Erfolg gesichert sei, dank der günstigen Verhältnisse. Das mag sein. Man darf aber nicht vergessen, dass die andauernd stattliche Frequenz, namentlich der „Ring"-Aufführungen, nicht möglich wäre, wenn nicht eben wirklich Positives, Bedeutendes geleistet würde. Dr. Theodor Kroyer.

KONZERT

GRÉNOBLE und LA CÔTE-SAINT-ANDRÉ: Die Hundertjahrfeier von Berlioz. Obwohl Berlioz erst am 19. Frimaire des Jahres XIII, d. h. am 11. Dezember 1803, geboren ist, feierten die Städte Grénoble und la Côte-Saint-André bereits im August den hundertsten Geburtstag ihres berühmten Landsmanns. In Grénoble fielen die Festlichkeiten für Berlioz mit einem internationalen Wettbewerb für Bläserchöre, Liedertafeln usw. zusammen, der mit dem Komponisten nur schwache Beziehungen hatte. Man weihte eine vom Bildhauer Urbain Basset, einem Kind der Dauphinée, verfertigte Statue ein, die den Meister darstellt, wie er den Stimmen der künstlerischen Eingebung lauscht; die Feier fand Sonnabend den 15. August unter dem Vorsitz des Komponisten Henri Maréchal bei entsetzlichem Wetter in Gegenwart einiger hundert teilnahmsloser Personen statt. Das wenig interessante Werk des Bildhauers Basset bedeutet für das Genie des Meisters nur eine schwache Huldigung. Glücklicherweise hat dieser am 16. und 17. August volle Genugtuung erhalten. Im Theater von Grénoble, wo man nie etwas anderes zu hören bekam als Schauspiele und bedauerliche Operetten, brachte das Orchester von Aix-les-Bains am ersten Tag zur Aufführung: „La damnation de Faust", unter der Leitung seines gewohnten Dirigenten Jehin; tags darauf den „Römischen Karneval", Fragmente aus „Romeo und Julie", den Pilgermarsch aus „Harold in Italien", zwei Lieder („Absence"; „le jeune Pâtre breton") und die Ouvertüre zum „Korsar", unter der Leitung des Herrn Marty; den Schluss bildete die „Symphonie fantastique" unter Weingartner. Die Solisten des ersten Tages waren Frau Lina Pacary und Herr Laffitte, beide vortrefflich in ihren Rollen als Faust und Gretchen; Herr Dangès war ein mittelmässiger Mephisto und Herr Ferrar aus Bordeaux ein sehr schlechter Brander; auch die Chöre klangen nicht besonders gut, dagegen spielte das Orchester, das Jehin mit imponierender Überlegenheit dirigiert, tadellos und trug hauptsächlich zur befriedigenden Ausführung der Berliozschen Partitur bei. Marty errang denselben Erfolg wie sein Kollege Jehin; er musste den Pilgermarsch wiederholen, gleich wie Eleonore Blanc das Lied „Absence" und das Duo-nocturne aus „Beatrice und Benedikt", das sie bewunderungswürdig mit Frau Deschamps-Jehin sang. Vor der Aufführung der Phantastischen wurde ein Gedicht Camille Saint-Saëns' zu Ehren Berlioz' recitiert; hierauf hielt der Bibliothekar des Pariser Konservatoriums, Julien Tiersot, einen kurzen Vortrag, den er mit der Bitte schloss, man möchte die sterblichen Überreste des Meisters anlässlich der im Dezember in Paris stattfindenden Berliozfeier in das Pantheon überführen lassen. Endlich erscheint Weingartner am Dirigentenpult. Der einzige Vertreter Deutschlands bei diesem Fest wird von der Gesamtheit des Orchesters und Publikums mit einer Begeisterung empfangen, die nach der Ausführung jedes einzelnen Satzes der Symphonie noch wächst. Noch niemals wurde übrigens dieses so romantische, so echt Berliozsche Werk mit grösserer, sich allen mitteilender Wärme zu Gehör gebracht. Die „Marche au supplice" musste wiederholt werden

und das Publikum, überwiegend aus Bewohnern der Dauphinée bestehend, d. h. nicht eben sehr musikalisch, wäre trotzdem mit dem zweimaligen Anhören des ganzen, in unserer Musikliteratur einzig dastehenden Werkes einverstanden gewesen. Die Vorführung gestaltete sich zu einem unerhörten Triumph für Weingartner, der unter allgemeinem Beifall die Ehre auf Berlioz übertrug, indem er die auf dem Pult liegende Partitur mit einem Lorbeerzweig bekränzte. Diese beiden Konzerte waren Berlioz' würdig und werden den Schatten des Meisters mit dem schlechten Denkmal, das ihm seine Landsleute gesetzt, versöhnen, ebenso wie mit den minderwertigen musikalischen Aufführungen, die mit der Enthüllung verbunden waren. Am 23. August wurde in la Côte-Saint-André, einem kleinen zwischen Lyon und Grénoble gelegenen Städtchen der Dauphinée, Berlioz' hundertster Geburtstag ebenso wie in letzterem Orte gefeiert, wenn auch in etwas intimerer Art. Es wurde im Geburtshaus des Komponisten ein Berlioz-Museum eingeweiht, das bereits zahlreiche interessante Stücke enthält: einen Brief von Berlioz aus dem Jahr 1830 von Paris an seinen Vater, Lieder mit Guitarre-Begleitung (sic!), von denen mehrere, nach Worten von Florian, sicherlich die ersten Kompositionen des Meisters darstellen; Flöten und Klarinetten aus seinen Kinderjahren; mehr als hundert Porträts aus allen Lebensabschnitten; seine vollständigen musikalischen und literarischen Werke; der massive silberne Kranz, der dem Verfasser des Rakoczymarsches 1861 von der Jugend von Gior verehrt wurde; die Partitur von „Romeo und Julie", die der Komponist dem König von Preussen überreichte, ein Geschenk Felix Weingartners. Der Organisator des Museums, Jean Celle, beabsichtigt, nächstens eine vollständige und detaillierte Beschreibung zu liefern, in der Hoffnung, dass die Berlioz-Anhänger aus aller Herren Ländern es besuchen oder ihm ein Geschenk oder eine Erinnerung an den Meister, falls sie welche besitzen, zuwenden werden. Später will die Stadt La Côte-Saint-André das Haus ankaufen, in dem sich heute ein unbedeutender Laden befindet, und man wird es so gut wie möglich wieder in den Zustand zu setzen suchen, in dem es sich befand, als es der Arzt Louis Berlioz bewohnte. Die Einweihung des Berlioz-Museums bildete indessen nicht die einzige Anziehungskraft des 23. August. Was in la Côte noch aussergewöhnlicher, noch schwerer zu verwirklichen war als in Grénoble — man führte Berliozsche Werke in seiner Geburtsstadt auf. Ein Teil der ungeheuren Markthalle war zum Konzertsaal umgewandelt. Die „Symphonie lyonnaise" spielte unter der Leitung ihres Kapellmeisters Mariotte die Ouvertüre zum „Carnaval", drei Fragmente aus „Harold in Italien", den Trauermarsch aus „Hamlet", Fragmente aus der „Kindheit Christi" (mit den Herren Commène, Pouillé und Frl. E. Blanc, die überdies unter grossem Beifall noch „l'Absence", „le jeune Pâtre breton" und Gretchens Arie „D'amour l'ardente flamme" aus der „Damnation de Faust" sang). Das Musikkorps des 140. Infanterieregiments endlich begleitete die „Marseillaise" von Berlioz und spielte die Ouvertüre zu den „Vehmrichtern". Trotz des schlechten Wetters und der mangelhaften Akustik der Halle fanden die Berliozschen Fragmente, die für die meisten eine Offenbarung bedeuteten, bei der zahlreichen, aus allen benachbarten Ländern herbeigeeilten Zuhörerschaft starken Beifall; der Erfolg der Feier hat bereits den Gedanken gereift, womöglich jedes Jahr in Berlioz' Geburtsstadt die schöne Kundgebung zu wiederholen, die noch keine Vorläuferin gehabt hat.

J. G. Prod' homme.



BÜCHER

Allgemeiner Deutscher Musiker-Kalender für 1904. Verlag: Raabe & Plothow, Berlin.

R. Batka: Kranz. Gesammelte Blätter über Musik. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1904. Verlag: Max Hesse, Leipzig. (M. 1,50.)

MUSIKALIEN

Wolfgang Hickel: Gedichte von Goethe für eine Singstimme und Klavier. No. 1—4. Selbstverlag des Komponisten, München.

Wilhelm Meyer: Männerchöre im Volkston. op. 53, 66, 70, 77, 78, 79 (à M. 1). Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin.

Albert Lenz: Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung op. 20. No. 1 „Und wüssten's die Blumen" für hohen Sopran. No. 2 „Erinnerung" für Sopran. (à M. 1,20.) Kommissionsverlag von Bernhard Siegel, Berlin.

Max Peters: Ad astra. Orgelfinale. op. 48. (M. 3.) Verlag: Carl Giessel jun., Bayreuth.

August Klughardt: 5. Symphonie (c-moll) op. 71. Klavierauszug zu vier Händen bearbeitet von Johannes Doebber. (M. 10.) Ebenda.

Wilhelm Dölb: „Holdes Mägdlein weine nicht". Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 47. (M. 1,50). „Weihnachtsfriede". Poetisches Tongemälde für Pianoforte. op. 49. (M. 1,50). Weihnachtssymphonie für Pianoforte zu vier Händen mit Kinderinstrumenten. op. 50. (M. 2,10.) Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.

W. Herrmann: Zwei Lieder für vierstimmigen Männerchor. No. 1: O weh, du arger Wirt; No. 2: Der fahrende Musikant. op. 59. (à M. 0,80.). Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 60. No 1: Sicheres Merkmal; No. 2: In der Ferne; No. 3: Begegnung; No. 4: Du riefst. (No. 1 M. 1,20; No. 2, 3, 4 à M. 0,80.). „Unter den blühenden Linden." Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 61. Ebenda.

M. von Kehler: Sechs Lieder für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 22. No. 1: Heilige Nacht; No. 2: Was geht das fremde Lied mich an?; No. 3: Maiennacht; No. 4: An eine Verlorene; No. 5: Die Trauernde; No. 6: Brautlied. (No. 1—4 à M. 1,20; No. 5 M. 1,30; No. 6 M. 1,50.) Ebenda.

Walther Miekley: Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 1. No. 1: Waldeinsamkeit; No. 2: Wie gerne dir zu Füssen; No. 3: Dörpertanzweise; No. 4: Abendlied; No. 5: Das Glück. (No. 1 und 3 à M. 0,80; No. 2, 4 und 5 à M. 1,20.) Ebenda.

H. Gottlieb Noren: Suite in e-moll für Violine und Klavier, op. 16. (M. 7,50.). Drei Lieder für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 17. No. 1—3. (M. 1,50.) Ebenda.

Leopold Schmidt: Sechs Liebeslieder aus dem 16. Jahrhundert für 4stimmigen gemischten Chor. Partitur, op. 3. (M. 1,50). Sonate, f-moll, für Violine und Klavier, op. 4. (M. 5) Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Im Anschluss an den ersten Artikel bringen wir eine Abbildung des viel umstrittenen Berliner Wagnerdenkmals von Prof. Gustav Eberlein.

Unsern Plan, im Lauf der Zeit die Ansichten aller Wohnhäuser, in denen Wagner geweilt, im Bild wiederzugeben, setzen wir heute fort. Die dargestellte schmucke Villa, seit langem dem Fabrikbesitzer Rud. Dykerhoff in Biebrich am Rhein gehörig, ist ein musikgeschichtlich äusserst denkwürdiges Gebäude: die Geburtsstätte der „Meistersinger". Von drei Seiten durch hohe Bäume fast verdeckt und nur vom Rhein aus deutlich sichtbar, diente das „Bibernest", wie er es nannte, 1862 dem Meister zum Aufenthalt. Von einigen kleinen baulichen Veränderungen an der Vorderfront abgesehen, stellt das Bild die treue Wiedergabe des historischen Hauses dar, an dem der Eigentümer demnächst eine Erinnerungstafel anzubringen gedenkt. Das wohlgelungene Aquarell, von dem unser Cliché stammt, ist eine Arbeit des Herrn Hans Pfeilschmidt in Frankfurt a. M., unseres geschätzten Mitarbeiters. Es ist u. W. noch keine Reproduktion bisher erschienen.

Zum Aufsatz von van der Straeten gehören die Porträts von Mendelssohn (nach dem Stich von Th. und A. Weger sen. in Leipzig), Schumann (nach dem Lämmelschen Stich) und Verhulst. Bild und Namenszug des niederländischen Tondichters verdanken wir dem Entgegenkommen seiner Tochter, Madame Elischer Verhulst. Von dem auf S. 11 mitgeteilten Mendelssohnschen Brief bringen wir ein Facsimile.

Die charakteristischen Züge des Dichters und Musikers E. T. A. Hoffmann, dessen Kapellmeister Kreisler in seinem „Kater Murr" Schumann zu seinem op. 16 anregte, mögen zur Illustration des von Müllerschen Artikels dienen. Unsere Reproduktion ist nach dem köstlichen Original in der Mendelssohnschen Porträtsammlung angefertigt.

An den 90. Geburtstag (9. Oktober) Altmeister Verdis erinnert ein Bild, zu dessen Wiedergabe uns eine wenig bekannte Zeichnung von Camille Gilbert gedient hat.

Auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens und Wirkens ist Herman Zumpe in München, der hervorragende Dirigent des Prinzregententheaters, der verständnisvolle Schüler und begeisterte Interpret des Bayreuther Meisters, plötzlich am 4. September hinweggerafft worden. Wie er aufstrebenden Talenten Förderung und Unterstützung angedeihen liess, davon liefert sein Eintreten für Max Schillings einen vollgültigen Beweis; wir bringen von letzterem in unserer

Musikbeilage die Vertonung eines wundervollen Gedichtes „Aus dem Takt" von Gustav Falke, das uns der Komponist zum ersten Abdruck überlassen hat. Das vornehm gehaltene, packende Musikstück verleugnet den Verfasser der „Ingwelde" nicht.

Zum Schluss dedicieren wir unseren Lesern das neue Exlibris für den ersten Quartalsband des dritten Jahrgangs nach einer stimmungsvollen Zeichnung von H. Lindloff.

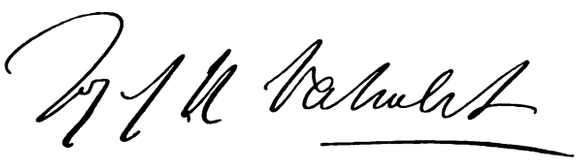
Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

DAS RICHARD WAGNER-DENKMAL IN BERLIN

RICHARD WAGNERS WOHNHAUS IN BIEBRICH A. RH.

Felix Mendelssohn Bartholdy



III. 1

Leipzig d. 14 Oct.
1839

Lieber Verhulst

Für Ihre freundliche Absicht mir Ihre beiden Quartetten zuzueignen sage ich Ihnen meinen Dank und nehme mit vielem Vergnügen die Dedication derselben an. Sie wissen daß mir gerade die Quartetten schon viele Freude gemacht haben, u. mit welcher Theilnahme ich Ihre Arbeiten überhaupt verfolge; so daß es mir nur angenehm sein kann, meinen Namen mit einer derselben verbunden zu sehen. Mögen Sie Ihr Talent stets weiter entfalten und es so unablässig fortbilden wie Sie es sich selbst, Ihrer Kunst, und den Hoffnungen, die wir alle auf Sie setzen, schuldig sind.

Des Ihr hochachtungsvoll ergebener

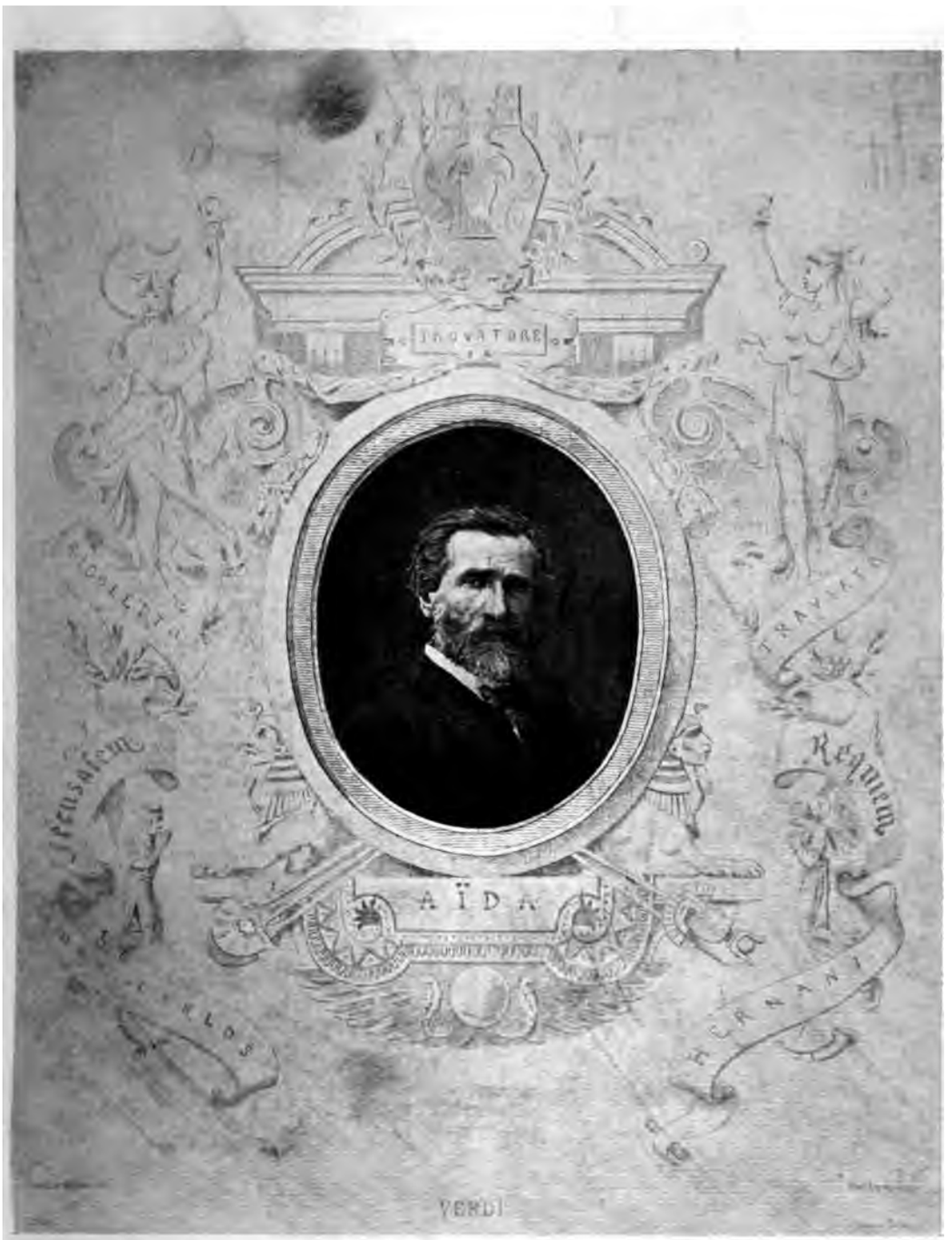
Felix Mendelssohn Bartholdy

BRIEF MENDELSSOHNS AN VERHULST

III. 1

III. 1

E. T. A. HOFFMANN



III. 1

GIUSEPPE VERDI ○
✱ 9. OKTOBER 1813

Aus dem Musikhistorischen Museum des
Herrn Fr. Nicolas Manskopf, Frankfurt a. M.

Höpfner & Pieperhoff, Halle phot.

HERMAN ZUMPE o
† 4. SEPTEMBER 1903

AUS DEM TAKT

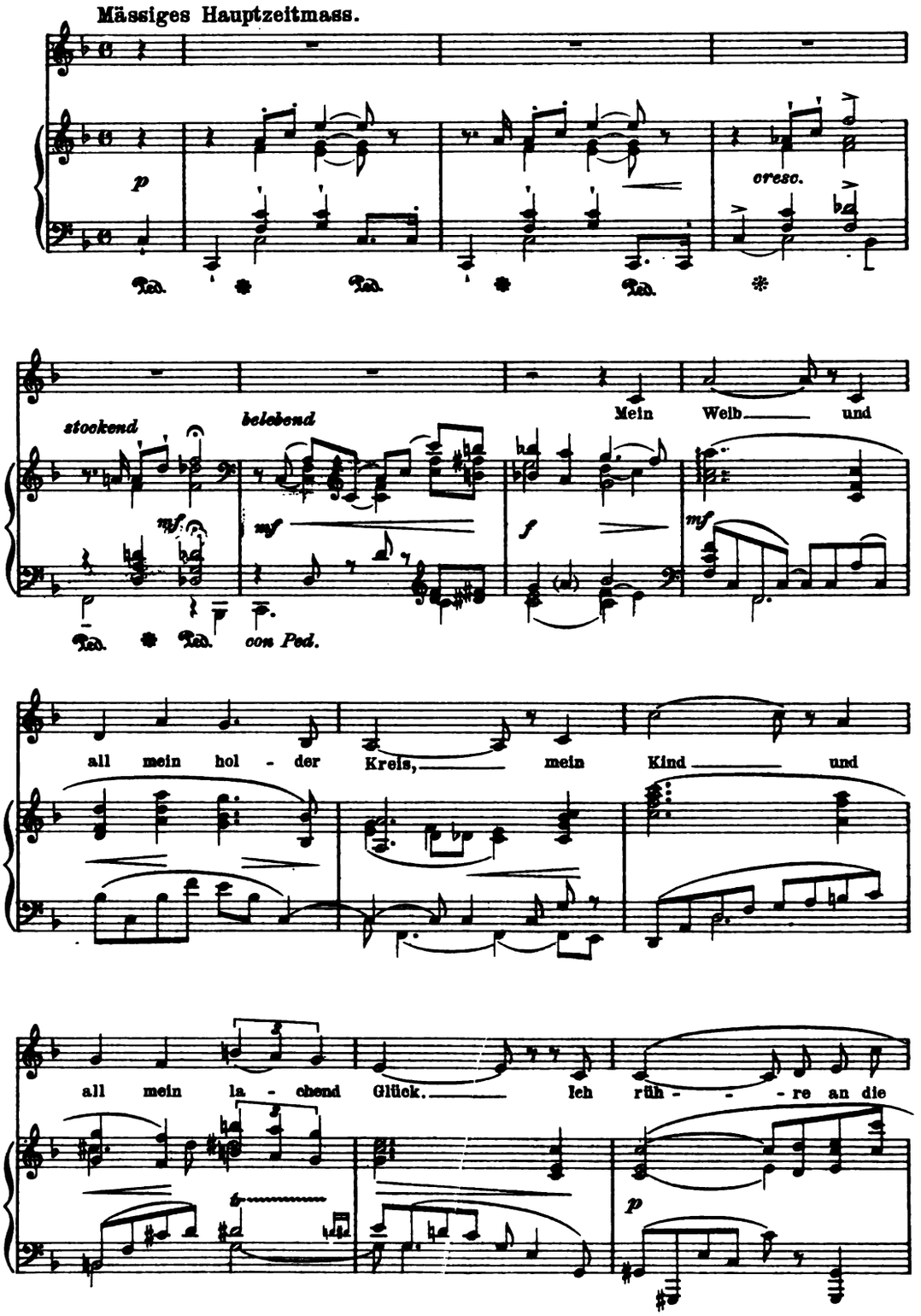
(Gustav Falke)

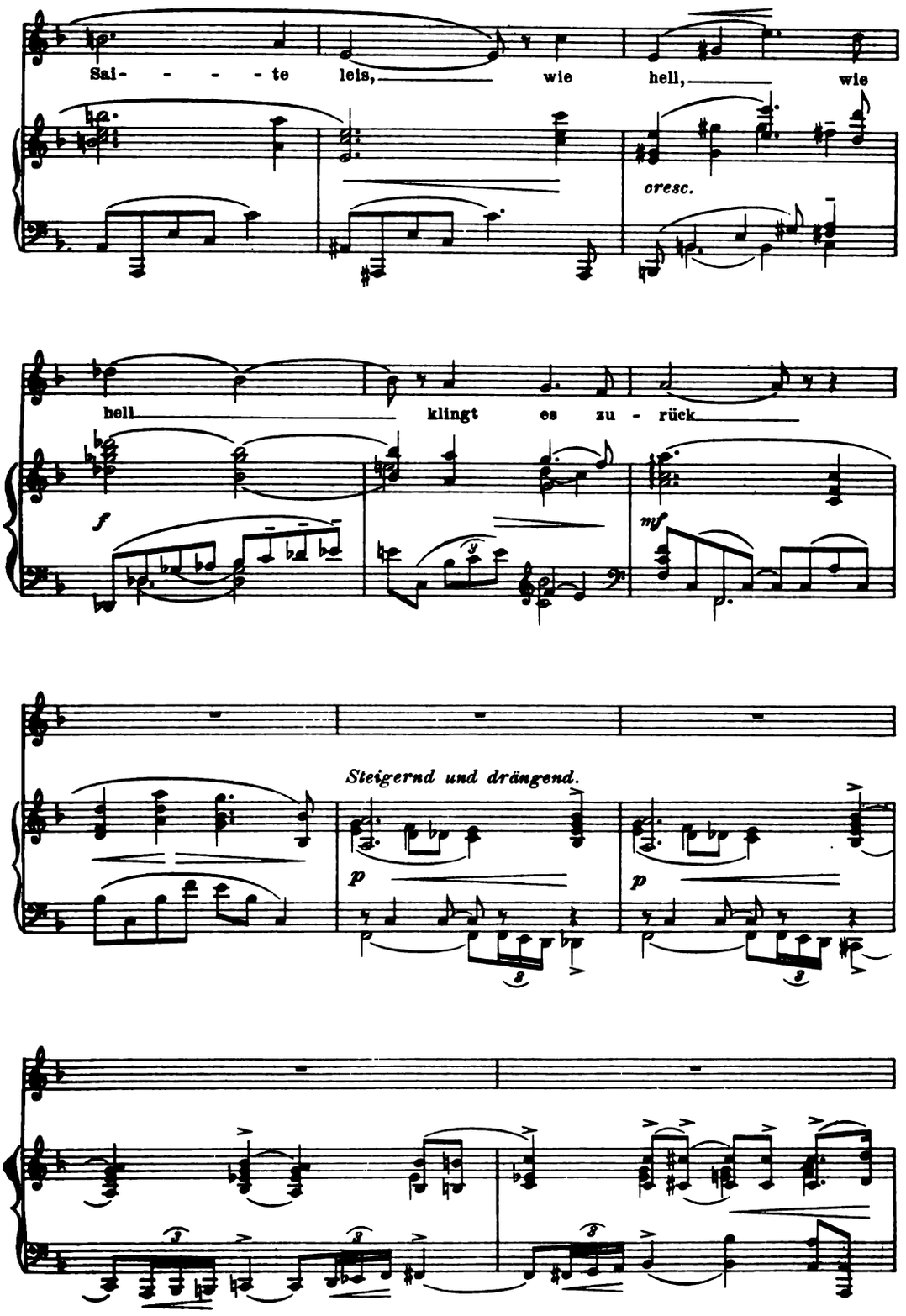
von

MAX SCHILLINGS

Der Komponist behält sich alle Rechte vor

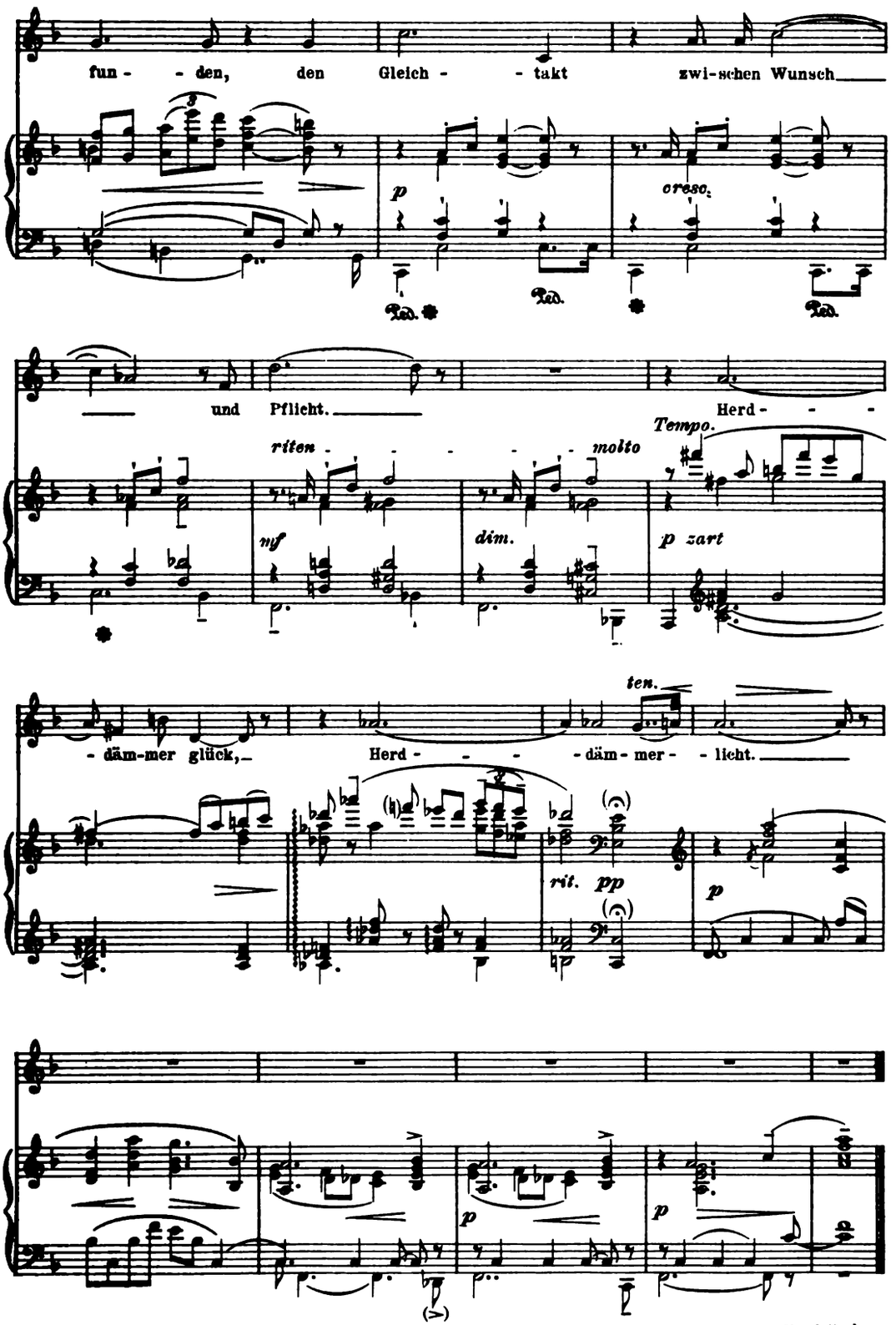
III 1


Mässiges Hauptzeitmass.
p
cresc.
stockend
belebend
mf
mf
f
mf
Mein Weib und
con Ped.
all mein hol - der Kreis, mein Kind und
all mein la - chend Glück. Ich rüh - - - re an die
p


Sai- - - - te leis, wie hell, wie
cresc.
hell klingt es zu - rück
f
mf
Steigernd und drängend.
p
p

III. 1

E. T. A. HOFFMANN



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

Höpfner & Pieperhoff, Halle phot.

HERMAN ZUMPE o
† 4. SEPTEMBER 1903

INHALT

Arthur Seidl
„Königschlösser" und „Wagnerfestspiele".

E. van der Straeten
Mendelssohns und Schumanns Beziehungen zu J. H. Lübeck und Johann J. H. Verhulst. (Schluss.)

Paul Ehlers
Zur Konzertreform.

Prof. Josef Sittard
Theodor Kirchner, ein Gedenkblatt.

Dr. Leopold Schmidt
Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert von Max Friedländer.

Max Steuer
Caroline Unger.

Besprechungen (Bücher und Musikalien), Revue der Revueen, Umschau, Kritik (Oper und Konzert), Eingelaufene Neuheiten, Anmerkungen, Kunstbeilagen, Musikbeilage, Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.

„KÖNIGSCHLÖSSER“ UND „WAGNER-FESTSPIELE“

von Arthur Seidl-Dessau

Für manchen vielleicht eine seltsame Zusammenstellung, dieses: „Königschlösser“ und „Wagner-Festspiele!“ Wenn man aber zufällig, wie Verfasser dieses, die Tage unmittelbar vor Eröffnung der Festspielreihe am Münchner „Prinz-Regenten-Theater“ mit seinem Rade „freiweg“ durch den Schwangau und den Ammerwald gefahren ist, von den Bergen und Schluchten, Seen und Wäldern, Giessbächen und Wasserfällen der Hochalpenwelt eben herkommt und ca. 60 bezw. 36 Stunden vor Beginn des „Nibelungen-Ringes“ noch auf Neu-Schwanstein und in der „Hunding-Hütte“ (zwischen Plansee-Linderhof) geweilt hat, dann erlebt man so mancherlei merkwürdige persönliche Eindrücke. Die eigenartige Kombination setzt sich als Erlebnis fest, klingt noch lange nach in der angeregten Seele und führt schliesslich sogar zu allerhand interessanten Ergebnissen, wo nicht gar zu neuen ästhetischen Erkenntnissen. Ein Problem ist da mit einem Male klar aufgegangen, ein Problem, das nur sehr unvollständig mit „König Ludwig — Wagner“ zu bezeichnen ist, und das hier nur eben als Skizze leicht angerissen, nicht aber irgendwie erschöpft werden kann. Oder vielmehr gleich ein ganzes Bündel von Problemen! . . .

Man sieht den herrlichen Schwangau mit seinen darüber schimmernden Burgen, erlebt die „Waldesmorgenpracht“ mit dem köstlichen Durchblick auf den poetischen „Alp-See“, auf dessen spiegelglatter, in der Sonne erglänzender Fläche weisse Schwäne in majestätischer Ruhe silberklare Spuren ziehen. Unwillkürlich frägt man sich: „Sind die Tiere hier nicht heilig?“ Das waren des phantasievollen Königs erste Natur-Eindrücke in seiner frühesten Jugend, zu denen ihm der „Lohengrin“ (alsbald) und der „Parsifal“ (später) durch die Kunst noch die Verklärung bringen sollten. Man wendet sich sodann zum steilen Anstiege gen „Neu-Schwanstein“ zu, und bald wie die Wart-, bald wie die Gralsburg scheint der Bau den Wanderer traulich-traut durch den Bergwald herabzugrüssen oder aber ihm als ein fernes Wunder dieser Welt, „unnahbar euren Schritten“, von schroffem Gestein entgegenzuwinken. Bis hierher wäre also alles ganz richtig und in Ordnung. Nun aber kommt der offizielle „Führer durch das Schloss“ dazwischen und er preist mit begeisterten

Reden und flammenden Worten die hier gelungene „himmelanstrebende, imposante Verwirklichung" jener Wagnerschen Verse:

„Vollendet das ewige Werk; auf Bergesgipfel die Götterburg,
Prachtvoll prahlt der prangende Bau![1])
Wie im Traum ich ihn trug, wie mein Wille ihn wies,
Stark und schön steht er zur Schau, hoher herrlicher Bau!..."

und er spricht davon: „gleich als ob Zyklopenhände dieses Mauerwerk, diese mächtigen Türme und diese ragenden Zinnen und Giebel aufgetürmt" hätten — denkt sonach offenbar an das „Walhall"-Gebilde im „Rheingold" selber. Hier jedoch stimmt die Sache ganz und gar nicht mehr. Oder aber, stimmte sie am Ende doch, teilweise wenigstens, und würde sogar brenzelig-anzüglich, wenn wir im Texte weiterlesen: „Nur Wonne schafft dir, was mich erschreckt? Dich freut die Burg, mir bangt es ... Achtloser, lass dich erinnern des ausbedungenen Lohns! Die Burg ist fertig, verfallen das Pfand: vergisst du, was du vergabst?" „Wohl dünkt mich's, was sie bedangen, die dort die Burg mir gebaut; durch Vertrag zähmt' ich ihr trotzig Gezücht, dass sie die hehre Halle mir schufen; die steht nun — Dank den Starken — [kein Stein wankt im Gestemm!]: um den Sold sorge dich nicht!" „O lachend frevelnder Leichtsinn! Liebelosester Frohmut!"... „Sanft schloss Schlaf dein Aug': wir beide bauten Schlummers bar die Burg. Mächt'ger Müh' müde nie, stau'ten starke Steine wir auf; steiler Turm, Tür und Tor, deckt und schliesst im schlanken Schloss den Saal. Dort steht's, was wir stemmten; schimmernd hell bescheint's der Tag: zieh nun ein, uns zahl' den Lohn!" „Seid ihr bei Trost mit eurem Vertrag?"... Sollen wir dabei etwa die ergreifenden Nöte unseres edlen Königs wie sein unseliges Ende in Schauern bedenken und gleichzeitig unsere Blicke sogar auch mit schweifen lassen bis zu Ernst von Possarts kühnem, „prachtvoll-prangenden Bau" auf die Bogenhausener Höhe zu München hinan, bei welchem Bauwerke durch spekulativer „Verträge trügenden Bund" ja auch klingender „Lohn" ausbedungen ward, wiewohl es zweifelhaft erscheinen kann, ob er sich je vollauf bezahlt machen wird. —

Doch, wir lassen den eben aufgenommenen Faden lieber zunächst noch fallen und gehen hier weiter, ins Innere der Schlossgemächer hinein. „Regin schmiedet Sigurd das Schwert Gram"; „Tristan reicht Isolde unbewusst den Liebestrank"; „Parzivals Hochzeit mit Condviramur" und so weiter mit viel steifer „Professoren"-Grazie bis zu den „Nibelungen" in der falschen Betonung des erklärenden Kastellans! Also nichts hinzugelernt, und was gewusst — vergessen; im Grunde nur wieder die alte, herkömmliche Sagenkunde vor dem Auftreten eines Richard Wagner, die

[1]) Der Führer schreibt lustig „prunkvoll prankt [!] der prächtige Bau" — daher der Name „Führer".

reinen Stoff-Gebiete daran allein, unbearbeitet, hergenommen — und der neue Ideenkern darin gerade wieder total verfehlt! (Im übrigen genau so, wie auch schon durch König Ludwigs I. „Walhalla"- und Viktorien"-Gestalten das germanische Volksbewusstsein ungeweckt über „Walhall" und die „Walküren" geblieben!) Wozu also nur all dieser Aufwand? War dies etwa der „Zweck der Übung"? Dazu dann angemalte „Sängerlauben", „Waldesschweigen"-Prospekte und „Venusberg"-Kulissen auf Sackleinewand in künstlichen Grotten — alles das inmitten einer selbstherrlich-ragenden, erhaben-unvergleichlichen Natur, dicht zudem, und überaus störend, neben dem solidesten Baumaterial und massivsten Edelmetalle! Wie, dieser Freund Wagners und vielgerühmte Kunstkönig hatte ein so zweifelhaftes künstlerisches „Stilgefühl", dass ihn dies fatale Nebeneinander nicht im geringsten mehr störte? Dass er, die konventionelle Tapezier-Arbeit mit Beleuchtungs-Effekten dem Urwüchsig-Elementaren gegenüberzustellen, nicht verschmähte, ja es sogar dem Organisch-Kongruenten beherzt vorziehen konnte? Er besass im Grunde nicht den ästhetischen Feinsinn, von dem Poetisch-Malerischen statt des öden und blöden „Was" das „Wie" streng künstlerisch zu nehmen? — mit einem Worte: er stand nicht an, mit der unbestechlichen Natur Theater zu spielen und die grossartige Alpen-Wirklichkeit in illusionäre Dekoration alsbald wieder umzusetzen? Er wäre also — wie weiland sein Grossvater König Ludwig I. ein „sogenannter" Dichter — auch nur der soidisant-Künstler gewesen?...

Man betrachte sich doch einmal, wie idyllisch und traulich-anheimelnd, wie eine Verkörperung der ganzen Landschaft, die romanische Wartburg in Thüringen den Fussgänger beim sanften Laubwald-Aufstiege zum Wartberge hinan anmutet, und schaue dann, wie scharf und zackig-brüsk dieses Neu-Schwanstein durch den hochragenden Berg-Nadelwald mit wohlgepflegter Fremden-Fahrstrasse, ebenso verwegen als übertrieben, herausspitzt. Von unten sieht sich die Sache ja noch verhältnismässig harmlos und gemütlich an, so lange man zwischen den Bäumen der Hof-Chaussée auf der Ebene von Füssen herkommt; von oben herab, z. B. der „Marienbrücke" besehen, ist es aber mit seinem felsigen Hintergrunde geradezu unheimlich anzuschauen, mit seinen tiefen, zerklüfteten Schluchten wahrhaft zum Schluchzen. Ein neuartiger, organisch-ausladender, zupassend-grandioser Alpen-Stil, mit mächtigen Zyklopen-Quadern, von derb-elementaren Formen und in herb-strengen Grundlinien (so etwa, wie sich Prof. Fritz Schumacher gewisse Monumental-Architekturen aus Felsen denkt) hätte das vielmehr werden müssen: just wie man Wagner-Wotans „Walhall"-Traum, von schwieliger Riesenhand aufgeführt, an unsren Bühnen (selbst zu Bayreuth und am Prinzregenten-Theater) — gar niemals leider zu sehen bekommt; eine neue, produktive Bau-Idee also und ein typisch-petrefaktes Urbild; nicht aber ein

auf einen schroffen Felsen aufgesetztes Schmuckkästchen nur, nach bekanntem Mittelgebirgs-Modelle, dessen Nachbildung in solcher Umgebung, darinnen es keinerlei Wurzel hat, allein eine leere Nachahmung bleiben muss. Und, wenn es doch wenigstens heissen dürfte: „Über Gestein zu Gestirn"! Welche erschütternde Tragik aber des Königsgedankens, wenn schliesslich eine solche stolze „Burg" nicht wirklich zugleich my castle sein kann? Wenn ein königlich-absoluter Wille sich darin dem ersten Diener blind ergeben muss und gerade hier in die Gefangenschaft der Staats-Raison gerät, statt „seines Willens blind wählende Kür'", den unbotmässigen Minister-Knecht, dafür lieber in das finstere Burg-Verlies zu stossen oder vom steilen Turmfenster in die Kluft einfach jählings hinabzustürzen? Gerade hier ja sollte den Höhensinnigen sein Geschick erreichen — er fiel, und nicht der Staatsdiener, der ihn einzuholen hatte! Nicht nur vom Erhabenen zum Lächerlichen ist oft nur ein Schritt (vgl. die „Professoren" Hauschild, Spiess, Eberle usw. und ihre z. T. „unsterblich" blamablen Kunstwerke!), sondern auch vom Erhabenen zum Schwindelhaft-Verstiegenen. Hier wird das „Erhabene" denn in der Tat das „auf die Spitze Getriebene": Hohen-Schwangau — „Neu-Schwanstein" — Ruine Falkenstein — excelsior, immer höher hinauf... bis wir selber stürzen. Wahrlich, nirgends wohl lässt sich die alte Ikarus-Lehre angehenden Menschen von ihren Lehrern und sittlichen Führern anschaulicher ad oculos vordemonstrieren, als an dieser beklemmenden, keineswegs erhebenden Stätte! Das „Baumeister Solness"- und das moderne Nietzsche-Problem meldet sich: die Höhe als Abgrund-Tiefe; von dem ästhetischen treten wir hier bereits ins pathologische Gebiet über, und Freund Dr. M. G. Conrad, der mit seinem „Majestäts"-Roman diese dunkle Psychiatrie bis zur Verstiegenheit der Ich-Anbetung, Selbst-Heiligsprechung und Eigen-Vergottung uns aufdecken sollte, untersuchen musste und nicht zu alledem Ja! sagen durfte — er hat sich meines Dafürhaltens, als Ästhetiker wie als Psychologe, als ehemaliger Führer des deutschen Naturalismus wie als belletristischer Realist, in unseren Augen ganz ausserordentlich mit diesem Werke diskreditiert. Freilich, auch sonst finden wir ja nirgends noch diese Töne darüber angeschlagen, und doch würde uns nicht wenig, vielmehr äusserst interessant zu wissen sein, welche Beobachtungen etwa ein feinfühliger Psychiater an diesen Orten im stillen wohl anstellen möchte. Wahrhaft gespenstisch, wie der Schatten Klingsors nächtlicherweile über der Wartburg, scheint des Königs Geist, brütend über seinen Bauträumen, über dieser seiner Burg zu schweben — das bewusste Bild im Innern wird so zum grausigen Symbol für das Äussere: Décadence! das ist es, wonach das ganze, so hochragende Gebilde förmlich schreit. Aussen: viel herbe Zacken und Zinnen — im Innern dagegen: die weichliche, oder doch mimosenhafte

Sentimentalität einer katholischen Romantik, bei komfortabelstem Luxus. Und dicht wiederum neben Marmor, Eisen und Eiche usw., mit köstlichen Türbeschlägen, kunstvollsten Schnitzarbeiten und reichen Stickereien eine grenzenlose Geschmackarmut im Kunstgewerblichen (Vasen, Tintenzeug, Krüge usw.) „auf den Thron erhoben"; Wintergärten mit exotischen Palmen und gemachten Kaskaden, sowie orientalische Kioske mit fremdfarbigen Fenstern in unmittelbarer Umgebung einer lebendigen Natur samt den majestätischen Schönheiten schroffer Bergriesen und tosender Gebirgsbäche voll eruptiven Steingerölles — wie Mahnung aus einer ungebrochen-kraftvollen, germanischen Urwelt. Gewiss, feenmässig — aber doch mehr „Feerie"; zauberhaft wohl — doch im Grunde mehr „Theater-Zauber"; eine unerschöpfliche Phantasie — aber mehr die einer krankhaft überspannten „Phantastik"; mit seinen vielen, allzubunten, ewig nur fabulierenden, in den dunklen Gängen und lichtlosen Alkoven zudem meist farben-unwirksamen Wandgemälden zuletzt mehr fabelreich als gerade „fabelhaft" zu nennen. Dass ihn nicht gefroren hat in dieser seiner Alleinsamkeit — im hochgetürmten Pallas, mit einer „Kemenate" zur Seite, der das sein Wesen ergänzende Weib fehlte! . . . Kurz: „Ich seh' dich an, und Wehmut schleicht mir ins Herz hinein" — das ungefähr ist doch wohl die Grundstimmung aller wahrhaften Ästheten beim Anblicke dieser, nicht aus der gewaltigen Umwelt selbst heraus geborenen, sondern ihr höchst-eigenwillig oktroyierten, nicht gewachsenen, sondern gemachten und aufgeklebten Stammburg ohne „Stammhalter". Incipit tragoedia humana, und das Glaubensbekenntnis des Wagnerianers über diesen „Sonnen-König", Ideal-Jüngling wie Schirmherrn seiner Meisterkunst, es hat ein für allemal nun seinen Stoss erlitten . . .

Tiefbekümmert im Herzen über ein zerstörtes „Ideal" wenden wir unsere Schritte bedachtsam von dannen und gelangen, uns dem Ammerwalde zuwendend, alsbald zu dem versteckten Linderhof-Winkel. Auch da wieder ein fremdes, auf diesem Boden nicht bodenständig gewordenes Element! Das befremdende Sonnen-Königtum mitten unter bayrischen Naturburschen; die eingezwängte, beschnittene Natur einer französischen Garten-Zucht und romanischen Parkett-Kultur neben wilden Hochwald-Gebilden von lapidarer Eigen-Faktur. Dekoration und Kostüm, Maske, Requisit und Theaterspiel allüberall, wo Elementargewalten Ereignis und Urwüchsigkeit Wachstum, lebendiger Ausdruck werden sollten: die ästhetische Dissonanz abermals stellt sich ein. Und wie verstimmend vollends wirkt hier, in diesem vornehm-feinen Milieu des zeremoniellen Zwangs wie der streng-höfischen Weltmanns-Sitte, das Herumtrampeln all der gemeinen Herdentiere unter der Leithammelei eines besoldeten, ungebildeten Führers, die doch alle seinem weltfernen Geist — odi profanum volgus, et arceo!

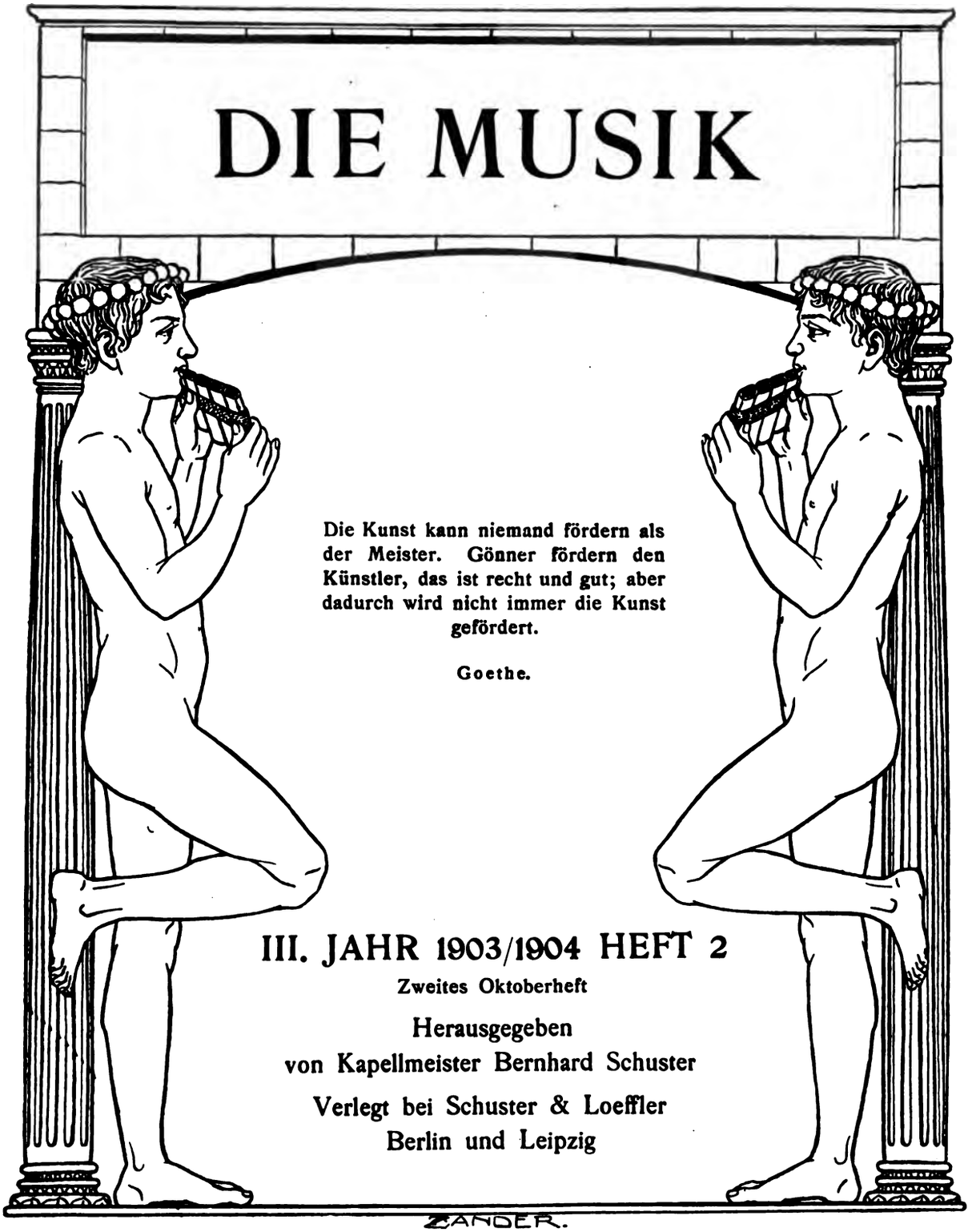
— bei Lebzeiten niemals zu nahen hätten wagen dürfen. Dieser vorlaute Lärm heute durch die weiten Hallen und stillen Gemächer; diese zudringlichen Beine und indiskreten Hände, die ihre staub-schmutzigen Schuhe nicht erst aus-, die Handschuhe nicht erst anziehen, um heiliges Gebiet zu betreten oder zu berühren, die alles brutal betasten und begreifen müssen! Auch hier, hinsichtlich der Schlossverwaltung, liegt ja doch schliesslich — wie bezüglich der Erhaltung des „Parsifal" für Bayreuth! — ein ausdrücklicher Meisterwille und ein klares Königs-Testament vor uns, das es pietätvoll zu respektiren gälte: „Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!" Aber weit gefehlt! Das „Volk", der Alltags-Tourist und Fremden-Verkehr, trampelt darauf und darin wie mit Elefanten-Tritten weihelos umher; für sein Geld muss ihm auch das zu seiner „volkstümlichen" Ergötzung — panem et circenses! — unbedingt „zugänglich" sein. Sie tun ganz so, als wenn sie bei sich „zu Hause" wären! Und, wenn darüber auch ein Herz in Krämpfen blutet, wenn durch seine neugierig-sensationslüsterne Anwesenheit das Geheimnis, der Genius loci, erst „profanirt" wird — tut nichts, ein König wird verhöhnt, eine Psyche nicht ästhetisch, sondern stofflich genommen, ein Kranker ex profundo ac professo misskannt und missverstanden! — „Die Wagnerschen Opern sind ja sehr schön, aber mir sind die eigentlichen Volksstücke doch lieber — die haben doch etwas so Humorvolles an sich, man könnte sagen: die rechte Zerstreuung!" So sagte mein Barbier — nicht von Bagdad, sondern von München-Solln — später, während der Aufführungen am „Prinzregenten-Theater", gelegentlich höchst naiv zu mir und meinte mit diesem Gemeinplatz des oberflächlichen Alltags-Bedürfnisses wahrscheinlich noch Wunder welch tiefe Lebensweisheit ausgekramt zu haben. Das mag denn so ungefähr auch die landläufige „Ästhetik" unsres begehrlichen Durchschnitts-Publikums wohl sein, das sich — geschmeichelt als „Volk", das ein Recht auch auf die idealen Lebensgüter für sich in Anspruch nehmen dürfe — von seinen Organen der „öffentlichen Meinung" und „privaten Faulheit" immer die „Freigebung des Parsifal für die grosse Allgemeinheit", das „Los von Bayreuth!" bis zum Wahnwitze vorschreien lässt. Und ich fürchte sehr, dass auch die Kunsterkenntnis des scharfsichtigen Herrn „Beobachters" an der Spree nicht allzu weit von dieser Trivialität zuletzt entfernt sein möchte, der sich neulich („Tag" vom 2. August) für einen „populären" Wagner gar so sehr ereifert hat. Diese guten Leute, aber schlechten Musikanten und für das Ideal ganz verdorbenen Spiessbürger — sie sind nun einmal die grosse Majorität im Leben, „an ihr wirst du nichts ändern!" — sie wird der Bayreuther Meister mit seinen Werken und werden wir mit unserm Ruf nach einer „Kunst des Ernstes und der Sammlung" doch kaum jemals anderen Sinnes machen, eines Besseren belehren noch zu unseren

„ideologischen" Ansichten bekehren können — man steht nicht ungestraft bereits 20 Jahre in der Wagner-Bewegung, um sich hierüber ein für allemal „auszukennen". Der vollendete Trugschluss obendrein, sich einzubilden, dass diese Dinge alsdann, preisgegeben, jemals in der bisherigen Güte zu „zivilen" Preisen dem „schlichten Mann aus dem Volke" allenthalben erreichbar sein würden! Wohl stets werden solche Dinge 20 bezw. 3 Mk. kosten und die great-attraction der haute-saison für ein internationales Mode- und Fremdenwesen im Grunde nur bilden. Ganz abgesehen auch noch davon, dass die Wagner- und „Parsifal"-Schreier schliesslich doch auch die Besichtigung all der königlichen Bauwunder und Schlossträume, etwa durch hydraulische Transferierung, in den grossen Centren des Verkehrs: München, Berlin, Wien, Paris, London, New-York energisch einmal heischen könnten! Warum wohl haben sie das noch nie getan, sich vielmehr zur Reise an Ort und Stelle selbst bequemt? . . .

Dementgegen nun die „Hunding-Hütte", der wir noch unseren schuldigen Besuch abstatten — nur scheinbar haben wir unser Thema nämlich mit obigem verlassen: „wie anders wirkt dies Zeichen auf uns ein"! Vor allem herrschte hier endlich die grösste Ruhe und zurückgezogene Stille; keine Menschenseele an diesem lauschig-beschaulichen Orte, verborgen im Waldesdickicht, kein Führer-Trott, der den von den offiziellen Touristen-Leitfaden so vielbesungenen, nachgerade aber nur mehr ironisch zu fassenden „Waldesfrieden" turbulenter durchkreuzt. Und, während wir dort allüberall an den von uns verlassenen Plätzen mit den Spuren königlicher Herrlichkeit, bei aller Pracht und Würde des verwendeten Materials usw., das Gefühl der Inkongruenz, einer unwahren, nicht einverleibten Kulissen-Dekoration: Simili, Talmi oder gar Pappe — nirgends recht los werden konnten, hier zum aller erstenmal auf dieser Rundfahrt haben wir den entschiedenen Eindruck einer adäquaten Einheit und harmonischen Verschmelzung zwischen Lokal und Milieu. Und das geht so weit, dass man Bauzimmerung wie innere Einrichtung dieser groben, altechten Blockhütte unseren berufenen Wagner-Regisseuren geradezu als mustergültig zur sorgfältig-genauen Nach-Inszenierung mit gutem Gewissen anempfehlen dürfte, wo man „Neu-Schwanstein" doch vielmehr als abschreckendes Beispiel gegen die Gestaltung von „Walhall" vorzuhalten hätte. Hier, mit der „Hunding-Hütte", ward etwas geschaffen, oder doch freischöpferisch gebildet, das mit seiner primitiven Umgebung vollkommen übereinstimmt, ja diese ebenso poetisch zu verklären wie urtümlich zu rechtfertigen scheint, und das darum auch retrospektive das früher Geschaute nun doch wieder in etwas versöhnlicherem Lichte uns noch erscheinen lässt: Hat es vielleicht nur an den verständnislosen „Handlangern" der königlichen Baupläne und Kunst-Entwürfe gelegen? — — —

Und jetzt erfahren wir an uns etwas ganz merkwürdiges, indem wir darauf hin die schöne Gebirgs-Fahrstrasse in der kräftig-freizugigen, tief-erfrischenden Höhenluft mit unserem Rade, einsam für uns selbst, schwirrend dahinsausen! Während wir uns kurz vordem noch auf die grosse Kunst Wagners und die echte „Kultur"-Wirkung seiner Schöpfungen gegenüber dieser unschöpferischen Pseudo-Kunst aufrichtigst gefreut hatten, beginnen wir in dieser unserer Körper- wie Geistes-Verfassung, unter dem freien Himmel, den innerhalb 24 Stunden schon bevorstehenden Besuch der Vorstellungen im gedeckt-geschlossenen „Prinzregenten-Theater" der Grossstadt bereits als lästige Einengung unserer entbundenen Phantasiekräfte zu empfinden und uns vor diesem kaudinischen Joche für unseren aufrechten Nacken, je näher wir ihm kommen, nunmehr fast zu graulen. Während wir uns dort, in den Schlössern und Burgen, über das viele romantische Theaterspielen, die dekorativen Kulissen-Launen usw. innerhalb einer gewaltigen Wirklichkeits-Grösse grämten und ärgerten zumal, tun wir es nun, im Vorgeschmack des Kommenden schon, mit dem Hinblick auf die bei Wagner so aufdringlich-realistische Akzentuierung eines freien Spieles mit elementaren Naturvorgängen und entfesselten Naturgewalten (im „Nibelungen"-Ring vor allem!) — eines „Spieles", das doch unausbleiblich an eine gewisse Bühnen-Konvention und Maschinen-Technik gebunden bleibt und uns fortwährend nur wieder an die Leinwand-Kulissenwelt eines täuschungsvollen Rampen-Lichtscheines unliebsam gemahnen muss. (Vgl. meine tiefer eindringenden Ausführungen zu diesem aktuellen Problem: „Phantasie oder Illusionsbühne?" — „25 Jahre Bayreuth und 24 Stunden München", aus dem Jahre 1901, in meinem Buche „Kunst und Kultur" S. 441—486.) Unwillkürlich ertappen wir uns bei der Frage: Wohnt der Wagnerschen Musik, konform mit ihren grandiosen poetischen Vorwürfen, implicite auch jenes beseligende Moment nervenstärkender „Frigidität" inne, wie wir es im Vorbilde solcher freien, unverfälscht ozonreichen und wasserstoff-haltigen Höhen-Natur draussen mit vorfinden, als notwendigen Grund-Bestandteil und wichtigen Koeffizienten (assoziativen Faktor) einer ganz unvergleichlichen Gesamtwirkung? Ohne Frage: in der Musik zum „Rheingold" herrscht es z. B. ganz vorwiegend, und es ist sicherlich kein Zufall, dass ich beim Erschauen eines Sonnenaufgangs von hoher Bergspitze herab, mit all seinen erhabenen Schauern, von dem „Erlebnis einer wahren Rheingold-Stimmung" in der Natur ins dort aufliegende Fremdenbuch schreiben konnte. Auch in der „Walküre" (II. und III. Akt) ist jenes frigide Moment ganz zweifellos, charakteristisch mitwirkend, gar heilsam inbegriffen. Selbst im „Siegfried" wie in der „Götterdämmerung" noch klingt unserem aufmerksamen Empfinden diese herbe Kühle streckenweise wohl aus den Tönen der Partitur auffrischend entgegen, und von gewissen Stellen im I. Akte des „Tristan"

DIE MUSIK



Die Kunst kann niemand fördern als der Meister. Gönner fördern den Künstler, das ist recht und gut; aber dadurch wird nicht immer die Kunst gefördert.

Goethe.

III. JAHR 1903/1904 HEFT 2

Zweites Oktoberheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

von Oberammergau-Brixlegg mit Haut und Haaren danach uns nun zu verschreiben und somit auch für die Wagner-Aufführungen statt des (immerhin noch gut ventilirten) Bayreuther Festspielhauses oder Prinzregenten-Theaters irgend ein Freiluft- wie Freilicht-Theater gleich zu fordern. Aber da kommt die unberechenbare Witterung unserer so schön „gemässigten" Zone uns arglistig in die Quere und erinnert uns empfindlich genug daran, dass wir weder im Amphitheater zu Orange in der warmen Provence sitzen, noch auch der „ewig heitere Himmel Griechenlands" über unseren armen, deutschen Gefilden blaut. „Jupiter pluvius" als Zutreiber und Festspielschlepper! Ex est cantus: das „hohe Lied" nämlich von der Plein-air-Dramaturgie eines letzten, höchsten und wahrhaft idealen Gesamtkunstwerkes der Zukunft für alle regen Sinne des Totalmenschen — die Gegenwart fordert gebieterisch ihre Rechte, indem wir in die Stickstoff-Atmosphäre unserer bayrischen Residenz soeben einlenken. Und die Vergangenheit will uns sogar schon wieder hinabsinken in die nächstbeste Theater-Versenkung, da wir uns — seufzend ob all der menschlichen Unvollkommenheiten im Angesichte der hohen Vollkommenheit unserer grossen Nährmutter „Natur" — anschicken, unseren Freiplatz im modernen Amphi-Theater der Münchner Festspiele einzunehmen. Doch halt, nicht ganz! Denn kurz vor Eintritt fällt unser (durch die Naturreize im Freien nun einmal geweckte) Auge noch auf eines der offiziellen Plakate der Festspiel-Leitung mit Theater-Guirlande im guten deutschen Biedermanns-Ton, dessen Stil uns wie eine nachklingende Reminiszenz an unseren inneren Konflikt der letzten Tage gar seltsam wiederum berührt: unecht, durch und durch, vom modernen Wesen wahrhaft dekorativer Kunst doch weit entfernt und kaum nur den Schein geborgt; zu einem R. Wagner „stimmend" wie die „Gartenlaube" zur „Edda"! —

Und das geistige Resultat dieser unserer hochnotpeinlichen „Sitzung" in der momentphotographischen „Dunkelkammer" mit „Sphärenharmonien" aus „mystischem Abgrunde"? Eine Formel: Durch seinen „Parsifal" zog der gewaltige „Zauberer von Bayreuth" eine Art von Idealkreis der „Tempelweihe" um seine geliebte Kunst, wie Göttervater Wotan mit seinem hl. Speer einen Feuerring von wabernder Lohe um den Brünnhilden-Felsen, den er selbst verlassen musste, damit kein Unwürdiger je diesem weihelichen Bezirke nahen sollte; der Zweck jedoch dieses also eingefriedeten Reiches der Höhenkunst und seines eigenen Tagewerkes einer Höhenkultur auf dieser Erden, ist und bleibt doch nun einmal der „Ring", als das nationale Weihefest und feierliche Volksspiel naturfrohen, kraftvollen Ariertums, gleich jenem bei den vornehmen alten, „klassischen" Griechen. Und weiterhin: Diese „Nibelungen", als Gesamtzyklus (nicht nur zu Bayreuth — sondern auch in München nunmehr) wiederholt ausverkauft und als ein

zusammenhangvolles Ganzes genossen, wenn auch heute noch nicht durchaus erfasst und verstanden (denn die „Walküre" und „Götterdämmerung" bilden leider immer noch die besonderen Lieblinge unserer „Musik- und Opernfreunde", wie „Rheingold" und „Siegfried" ebenso bedauerlicherweise die Stiefkinder unserer Theater-Habitués bleiben!) ... das ist nun einmal eine grosse, nicht genug zu rühmende, künstlerische Errungenschaft gegen frühere deutsche Gepflogenheiten! Und endlich: Ernst Ritter von Possart, als Inszenator sowohl des Prinzregenten-Theaters selbst, als auch der Aufführungen darin, vielleicht doch eine Art von „Repräsentanz" der beiden genannten Grossen, Richard Wagners und König Ludwigs II. zusammen, in seiner persönlichen Mischung nämlich von Natur dicht neben vollendeter Unnatur, von wahrer, idealer Bühnenkunst und theatralischer Künstelei. Qu. e. d. — schon an anderen Orten.

MENDELSSOHNS UND SCHUMANNS BEZIEHUNGEN ZU J. H. LÜBECK UND JOHANN J. H. VERHULST

AUS MEIST UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN

Erläutert von E. van der Straeten-London

Schluss

Schumanns Gesundheitszustand fing von dieser Zeit an sich stetig zu verschlimmern. Schon der Vorfall in Antwerpen scheint damit in Zusammenhang gebracht werden zu müssen. Bereits am 11. Juni 1851 schrieb er an Wasielewsky: „Sonst sind wir Alle leidlich wohl, ich nur manchmal von nervösen Leiden afficirt, die mich manchmal besorgt machen; so neulich nach Radecke's Orgelspiel, dass ich beinahe ohnmächtig wurde."

Im Verlauf der Krankheit stellten sich Halluzinationen und ein gelähmtes Empfindungsvermögen ein, was auch die Sprache schwerfällig machte und seine Haltung gedrückt erscheinen liess.

Im Sommer 1852 besuchte ihn Verhulst mit seiner jungen Frau und sie machten zusammen eine Vergnügungsreise am Rhein, nach Rolandseck und Bonn, wo Schumann zum erstenmal das Beethoven-Denkmal sah. Er ging von hier aus nach Godesberg, wo er sich einige Zeit zu seiner Erholung aufhielt und wohin ihm Verhulst und seine Frau kurz darauf folgten.

Die vom Arzt verordneten kalten Rheinbäder vermochten nicht, Schumanns Leiden zu verscheuchen; nach dem vom 1. bis 4. August in Düsseldorf stattfindenden Männergesangfest, an dem er nur geringen Anteil nehmen konnte, begab er sich mit seiner Frau nach Scheveningen, das er anfangs September wieder zu verlassen gedachte. Er war während dieser Zeit viel mit Verhulst zusammengekommen, der nun Hofmusikdirektor im Haag war. Am 8. September schrieb er ihm (siehe Erler): „Lebe wohl! Es hat mich gefreut, Dich in alter Rüstigkeit zu finden. Vielleicht bringen die guten Genien auch jene mir wieder. Auch dass Du eine so liebe Frau errungen, freut mich. Darin haben wir gleiches glückliches Loos." Die Abreise sollte aber einen unerwarteten Aufschub erleiden. Am nächsten Mittag schon erhielt Verhulst folgende Zeilen:

Lieber Verhulst,

Meine Frau hat ein bedeutendes Unwohlsein befallen. Ich kann Dir das Nähere nur mündlich mittheilen. Besuche uns bald; Freundesanblick ist immer ein Trost. Wir müssen wenigstens noch 4—5 Tage bleiben.

Grüsse Deine liebe Frau und sei Du selbst herzlich gegrüsst

von Deinem

R. S.

Bringe uns, lieber Verhulst, noch ein paar deutsche Bücher mit!
d. 9. Sept. 52 früh 11 Uhr.

Auch an Lübeck schrieb er am 7. September, dass sein Gesundheitszustand ihm leider nicht gestatte, ihm persönlich für die Teilnahme zu danken, die er seinen Werken schenkte. Der Aufenthalt zog sich noch einige Tage länger hinaus, als Schumann annahm. Nachstehender Brief setzt uns hiervon in Kenntnis:

Lieber Verhulst,

Vielen Dank für Deine Composition! Sie war mir noch wohl erinnerlich von Deinem Vorspielen in Düsseldorf. Es ist ein ganz effectvolles Stück (an das eine Motiv in G dur stoss ich mich etwas).

Von Deinem „Kinderleben" hoffe ich auch bald zu sehen.

Morgen früh 3 Uhr reisen wir ab, im Haag, das wir passiren, während Du wohl noch schläfst, wollen wir Deiner recht gedenken. Habe Du und Deine Frau nochmals Dank für alle Freundschaft, die Ihr uns bewiesen!

Dein

d. 16. Sept. 52. R. Sch.

[Am Kopf des Briefs in umgekehrter Richtung befinden sich noch die Worte:] „Mit den 40 Gulden, die ich Dich mir noch zu schicken bitte, erhältst Du nun im ganzen 150 fl."

Der Brief war durch einen Boten abgeliefert, da er keinen Poststempel, wohl aber in Verhulsts Schrift mit Blaustift das Wort „Scheveningen" unter dem Datum enthält.

Nach seiner Rückkehr nach Düsseldorf besserte sich Schumanns Zustand allmählich, obwohl er noch nicht imstande war, die Direktion der Konzerte zu übernehmen. Die beiden ersten Winterkonzerte wurden auf seinen Wunsch von Julius Tausch geleitet.

Der Arzt, Dr. Hasenclever, hatte, vermutlich um ihn zu beruhigen, seinen Zustand als ein Hämorrhoidal-Leiden erklärt, wie aus einem bisher unveröffentlichten Brief an Verhulst hervorgeht. Er lautet:

Düsseldorf, den 5. November 1852.

Lieber Verhulst,

Gern hätte ich Dir gleich geschrieben, aber allerhand hinderte mich daran. Und nun kann ich Dir doch nicht die Orchesterstimmen zum Adventlied schicken! Der Himmel weiss, wo sie hingekommen sind; der Bibliothekar sagt mir, er habe die ganze Bibliothek durchsucht und schickt mir nichts als ein paar elende Violindoubletten. Es ist mir ganz fatal, dass ich Dir auch diesmal nicht dienen kann. Und mit der Partitur allein, die ich habe, ist Dir wohl nicht genutzt? —

Oft denken wir Eurer! Es geht mir viel besser jetzt, muss aber noch alle grösseren Anstrengungen, wie das Dirigiren, meiden. Mein Leiden hat sich jetzt als ein sehr vulgaires herausgestellt (als ein haimaroidalisches) und, nachdem der Arzt dagegen Mittel ergriffen, sich schnell gemildert. Dagegen wurde meine liebe Klara (noch in Folge des Unfalles in Scheveningen) vor einigen Tagen wieder sehr unwohl und muss noch jetzt das Bett hüten. Dies Alles hat nun die Antwort an Dich verzögert und Du wollest auch, lieber Verhulst, deshalb entschuldigen.

Noch habe ich Dir auch zu danken für Dein freundliches und reiches Geschenk an Musik, das Du mir noch vor unserer Abreise gemacht. Du bist Dir Deines Zieles bewusst; die Kränze werden nicht ausbleiben.

So viel hätte ich Dir noch zu sagen; doch wartet heute noch Manches auf mich und ich will Dir und Deiner Frau von mir und meiner nur noch herzlichen Gruss senden. Dein

alter Freund

R. Sch.

Lieber Verhulst — noch etwas prosaisches! Ist die Summe auf dem Wechsel in Richtigkeit? Wir wissen es beide nicht mehr genau.

Wir ersehen aus den obigen Zeilen auch, dass Verhulst eine Aufführung des Adventliedes beabsichtigte und dass Schumann ihm die leihweise Überlassung der Partitur und Stimmen dazu versprochen hatte. Auch erfahren wir daraus, dass die arme schwergeprüfte Gattin des Meisters durch eine Wiederholung des Leidens, das sie in Scheveningen befallen, ans Bett gefesselt war. Die Folgen jenes Unfalles machten sich noch späterhin bemerkbar, so auf der holländischen Reise im November 1853. Im Januar spielte sie wiederum in Holland, aber ohne ihren Mann, wie ein vom 23. Januar 1853 von Leyden aus an Lübeck gerichteter Brief bekundet, in dem sie ihm ihre Abreise nach dem Haag mitteilt, wo sie unter seiner Leitung das Beethovensche Es-dur-Konzert spielen sollte. Im selben Jahre fand das Niederrheinische Musikfest Mitte Mai in Düsseldorf statt. Schumann, Hiller und Tausch waren die Festdirigenten. Am 25. April schrieb Schumann an Hiller: „Es ist Dir doch Recht, dass ich das Oratorium (Messias von Händel) und meine Symphonie (D moll), Du Alles Andere dirigirst?“ — Joseph Joachim entzückte bei dieser Gelegenheit zum ersten Male das rheinische Publikum durch seine unnachahmliche Wiedergabe des Beethovenschen Violinkonzerts, und Beethovens Neunte Symphonie unter Hillers Leitung bildete den Gipfelpunkt des Festes. Schumann fühlte sich den bevorstehenden Anstrengungen wenig gewachsen. Am 29. April schrieb er an Hiller: „Eben da meine Kräfte noch nicht ganz die alten, dachte ich an eine Theilung der Direction in der Art, wie ich Dir schrieb. Es sind die Proben, die am meisten anstrengen, und auf diese Weise hätte ich nur am Freitag die anhaltendste, die am Sonnabend nur theilweise zu halten, und wäre am Sonntag ganz frei.“

Die Mutter des Verfassers dieses Aufsatzes, Schülerin von Tausch

und mit Clara Schumann befreundet, wohnte jenen Proben, sowie der Aufführung bei und erzählte folgendes: „Schumann war sehr zerstreut beim Dirigieren; manchmal liess er den Taktstock sinken und hörte zu. Seine Frau half bei den Proben an allen Ecken und Enden aus, besonders bei seiner Symphonie, die eine sehr harte Nuss fürs Orchester war. Der erste Violoncellist hatte sich längere Zeit vergebens abgemüht, seine Stimme zu spielen, als er endlich ausrief: ‚Der Teufel mag das Zeug spielen,' sein Instrument hinlegte und verschwand."[1]) Schumann erwartete nicht allzuviel von der Aufführung, wie ein Brief an Verhulst vom 3. Mai zeigt, in dem er diesen zum Besuch des Musikfestes willkommen heisst: „Von den musikalischen Aufführungen darfst Du Dir übrigens nicht zu viel versprechen. Es ist zu wenig Zeit zum Probiren" heisst es darin. Das Fest war ein besonders glänzendes; man hatte im Geisslerschen Garten eine geräumige „Tonhalle" aus Holz erbaut, um Raum für die zahlreich von allen Gegenden herbeiströmenden Künstler und Gäste zu gewinnen.

In dem vorerwähnten Brief erteilt Schumann Verhulst den Rat, es sei „am Besten, dass Du Donnerstag hier einträfest. Schreib mir, ob ich Dir eine Wohnung besorgen soll und auf wie lange! Das Fest wird, wie ich glaube, zahlreich besucht, und es ist diese Vorsorge nöthig . . . Deinen Kleinen hoffe ich doch auch vielleicht in nicht zu ferner Zeit zu sehen." Dieser Kleine war Schumanns Patenkind.

Drei Tage später schrieb er wieder:

Lieber Verhulst,

Es trifft sich zufällig, dass in unserem Hause in der 2. Etage ein Zimmerchen leer ist. Es ist freilich sehr bescheiden, hat aber eine hübsche Aussicht in's Grüne und nach dem Rhein hin. Es soll (die Bedienung einbegriffen) täglich 1 Thlr. kosten, was um diese Zeit, wo die Miethspreise um das 3 und 4 fache steigen sehr billig ist, und dann sind wir ja auch recht nahe beieinander. Schreibst Du mir also nicht ab, so nehme ich an, dass Du es beziehen willst. Von Mittwoch Abend kannst Du es haben.

Mit herzlichem Gruss

Dein

Freund

Düsseldorf, d. 6. Mai 53. R. Schumann.

Das Briefpapier zeigt in der linken Ecke die Initialen RS, die mit einem Stempel eingepresst sind. Auf der als Umschlag dienenden Aussenseite steht: „Wir wohnen jetzt Bilkerstrasse No. 1032." Die Häusernummern zu jener Zeit waren durchlaufend für die ganze Stadt, nicht, wie jetzt, für jede einzelne Strasse. Das Haus war so gelegen, dass es von

[1]) Dies erinnert sehr an Bernhard Romberg, der beim Spielen des ersten Rasoumoffski-Quartetts von Beethoven eine ähnliche Bemerkung machte, die Stimme auf die Erde warf und sie mit Füssen trat.

der Rückseite den Speeschen Graben und Park überschaute, sowie in einiger Entfernung die Berger Allee und den Rhein. Diese Wohnung war es, in der sich die traurige Katastrophe im Februar 1854 ereignete.

Wasielewsky sagt, dass Schumann bei der Gelegenheit „noch einen entschiedenen Triumph mit seiner D moll Symphonie feierte". — Von anderen Zeitgenossen hat der Vf. gehört, dass in jenem Winter je eine Symphonie von Mendelssohn, Hiller und Schumann zur Aufführung kam. Mendelssohn entzückte und begeisterte durch Klarheit und melodischen Reiz. Hillers Frühlings-Symphonie bezeichnete man als Pariser Frühlingsluft (er war damals noch nicht lange von Paris zurückgekehrt). Schumanns Symphonie erweckte das Gefühl, dass man vor etwas Bedeutendem stehe, dessen verschleierte Grösse sich erst bei näherer Bekanntschaft enthüllen werde. Überhaupt wurden seine Werke noch lange danach, ganz so wie in jüngerer Zeit noch vielfach die Brahmsschen, als Mysterien betrachtet, zu denen nur Geweihte den Schlüssel besässen. Als jüngere Kräfte anfingen, sich mit Ernst und Eifer dem Studium derselben, namentlich der Kammermusikwerke, zu widmen, wurde ihr Bestreben häufig als freche Anmassung von den älteren verhöhnt und verlacht! Die Lieder und Chorwerke, bei denen der Text den musikalischen Gedanken erläuterte, errangen sich zuerst allgemeine Anerkennung. Verhulst kämpfte tapfer für den Ruhm seines Freundes.

Schumann hatte im Juni 1851 mit der Komposition des Uhlandschen „Königsohns" den ersten Versuch gemacht, der musikalischen Produktivität ein neues Feld zu eröffnen. Er baute grosse Hoffnungen darauf, die sich nicht erfüllen sollten. Für das Düsseldorfer Musikfest hatte er das Werk in Vorschlag gebracht und bereits die Chorstimmen dazu beschafft, als das Komitee ihn veranlasste, lieber die d-moll-Symphonie statt des neuen Werkes aufzuführen. Verhulst hatte nun, wahrscheinlich auf Schumanns Vorschlag hin, den „Königssohn" für die Maatschapij tot bevordering von Toonkunst in Rotterdam in Aussicht genommen, und darauf beziehen sich die beiden folgenden Briefe:

Lieber Verhulst!

Der Königssohn eignet sich gut zu einer Massen-Aufführung; er besteht meistens aus Volkschören. Die Solopartien sind im Alt, im Tenor und zwei Bassstimmen. Das Ganze dauert, so viel ich mich erinnere, gegen 28 Minuten. Du kannst Dir übrigens den Clavier-Auszug in Rotterdam gewiss verschaffen; denn er ist schon vor einigen Wochen erschienen, auch die Chorstimmen. „Israel in Egypten" würde ich für so grosse Besetzung als für das geeignetste halten. Mit den „Jahreszeiten" geschähe wohl nur dem älteren Theil des Publikums ein Gefallen; sie dauern über 3 Stunden und man wird ganz müde davon. Doch das weisst Du ja Alles selbst. Sonst gefällt mir, den „Israel" vorausgesetzt, das Programm sehr gut, zwischen 3 und 4 wäre

vielleicht ein Instrumentalstück (Ouverture) anzubringen, da sonst drei Chorstücke hintereinander folgten und das Ganze doch auch mit Chor (in der 9.) schliesst.

Wir freuen uns bei dem Feste anwesend zu sein. Vielleicht sehen wir auch uns schon vorher.

Grüsse Deine liebe Frau von mir und Klara und sei Du selbst herzlich gegrüsst

von deinem

alten Freunde

Düsseldorf, den 23ten Juli 1853. R. Sch.

Herrn

Hofmusikdirector Verhulst

in

frei. Rotterdam.

Einige Tage darauf schrieb Schumann wiederum mit Bezug auf das erwähnte Konzert:

Lieber Verhulst!

Eine Anfrage und Bitte auf besondere Veranlassung! Hat sich Euer Musikfestcomité noch für den Königsohn entschieden, so habe ich einen Vorschlag wegen Beschaffung der Chorstimmen, muss aber, um ihn Dir klar zu machen, etwas weiter ausholen. Ich hatte zum letzten hiesigen Musikfest den „Königssohn" zur Aufführung vorgeschlagen und, da das Comité stillschweigend einwilligte, die Chorstimmen bestellt und mir schicken lassen. Dann bestürmten mich die Herren vom Comité, ich möchte lieber die „Symphonie" in Dmoll aufführen, wozu ich bereit war, wenn sie die bereits bestellten Chorstimmen übernehmen wollten. Dies gingen sie ein. Nach dem Ausweis des Budgets hat sich nun ein (sehr kleines) Defizit ergeben, und es hatte sich ein Hr. Regierungsrath erboten, den Betrag für die Stimmen zur Ballade aus seiner Tasche zu bezahlen. Dies ist mir nun etwas fatal. Nun fiel mir ein, ob Ihr die Stimmen nicht zu dem Musikfest verwenden könntet. Ihr würdet sie, glaub' ich, billiger auf diese Weise bekommen, als durch Beziehen von Leipzig, nämlich mit 50 pr. c. Rabbat, das uns Hr. Whistling aus besonderer Rücksicht bewilligt. Freilich sind es nur 70 Sopran-, 60 Alt-, 60 Tenor- und 70 Bassstimmen, und würdet Ihr noch den Rest von Leipzig beziehen müssen. Aber es wäre doch der bei weitem grösseste Theil, den Ihr brauchtet. Im Uebrigen sind diese Zeilen im Vertrauen an Dich gerichtet und ich bitte Dich vor Allem, Deine Privatansicht darüber zu hören. Mich bewegt nichts dazu, als dem Regierungsrath, der sich so honnett gezeigt, die Ausgabe zu ersparen.

So schreibe mir bald und sei freundlich gegrüsst von

Deinem Freund

Düsseldorf, den 28ten Juli 1853. R. Schumann.

Ob die Aufführung stattgefunden, erfahren wir leider nicht. Während Schumanns Aufenthalt in Holland erlebte der „Königsohn" eine solche nicht.

Am 27. November teilte Schumann von Utrecht aus Verhulst mit, dass seine Frau infolge des Missgeschickes, das sie seiner Zeit in Scheveningen betroffen, plötzlich wiederum erkrankt sei, so dass die Weiterreise zweifelhaft geworden. Sie hatte am Abend vorher trotzdem

gespielt „— und wie schön! Es war ein grosser Enthusiasmus über das Publikum gekommen".

Aus einem Brief von Clara Schumann an Lübeck vom 10. November erfahren wir, dass Fräulein Hartmann aus Düsseldorf, die durch ihren vortrefflichen Vortrag Schumannscher Lieder sich auszeichnete, an der Konzertreise teilnahm. Von Utrecht gingen sie nach Arnheim und von hier nach Rotterdam, wo am 1. Dezember das Konzert der „Eruditia musica" stattfand, in dem Clara spielte und Robert seine Es-dur-Symphonie dirigierte. Nachdem sie dort einen wahren Triumph gefeiert, reisten sie nach dem Haag, wo Clara in Lübecks Konzert (für ein Honorar von 200 Gulden) zu spielen hatte. Am 8. Dezember sandte Schumann von Rotterdam aus einen Abschiedsgruss an Lübeck; er spricht darin mit Begeisterung von dessen ausgezeichnetem Chor und Orchester.

Mittlerweile muss wohl der König den Wunsch ausgesprochen haben, Clara zu hören, denn am 11. Dezember schreibt sie von Utrecht aus an Lübeck mit der Bitte, den Tag festzustellen, da sie im Begriff seien, nach Amsterdam zu reisen. Die Aufnahme, die das Schumannsche Ehepaar im Lübeckschen Hause gefunden, scheint eine besonders herzliche gewesen zu sein, da beide ausdrücklich in ihren Briefen versichern, dass sie jene Abende zu den schönsten Erinnerungen ihrer Reise zählten. Am 15. gingen sie noch einmal nach dem Haag, wie wir aus folgendem Brief an Verhulst erfahren, der auch von einem weiteren Konzert in Rotterdam spricht:

Amsterdam, den 15. Dezember 1853.

Lieber Verhulst!

Wir haben Sehnsucht nach Hause und möchten bald abreisen. Wäre die Soirée in Rotterdam noch bis auf Sonnabend zu arrangiren, so würden wir gern kommen, vorzüglich um noch mit Dir und Deiner Frau einige Stunden zusammen zu sein und Deinen prächtigen kleinen Stammhalter zu sehen. Wäre dies aber nicht möglich und die Soirée erst Dienstag, so müssten wir drei Tage (von Sonnabend—Dienstag) hier müssig zubringen, was bei dem theuren Leben im Hôtel doch auch Kosten verursacht. Schreibe mir also sobald als möglich, dass wir morgen (Freitag) früh, wenn wir aus dem Haag zurückkommen, eine bestimmte Nachricht vorfinden. Wir reisen in einigen Stunden nach dem Haag, wohin eine eben erhaltene telegraphische Depesche zu einer Soirée bei der Princessin Friedrich meine Frau berufen. Morgen spielt sie noch in Felix Meritis. Die Soirée hier ist sehr ergiebig ausgefallen.

Grüsse an Deine liebe Frau wie an Dich.

R. Sch.

Eben erhalten wir von Herrn Smalt einen Brief und freuen uns, dass unsere Gedanken zusammentreffen. Da nun keine Zeit zu vielem Probiren ist, so haben wir das Programm so geändert:

I.

1. Sonate quasi Fantasia (Cis moll) von Beethoven.
2. Gesang?
3. Variations sérieuses von Mendelssohn-Bartholdy.

II.

4. Preludium und Fuge (A moll) von J. S. Bach.
5. Quartett von Mozart oder Haydn.
6. Etudes en forme de Variations von R. Schumann.
7. Gesang?
8. a) Notturno von F. Chopin.
   b) Etude „ „ „

Am 20. Dezember schrieb Schumann von Amsterdam aus über eine verloren geglaubte Brieftasche. Der Brief ist von Erler und Jansen mitgeteilt, nicht aber das Postskriptum, das folgendermassen lautet: „Ich fürchte, dass das Pacquet vielleicht richtig hier im Hôtel des Pays-bas abgegeben und von Irgend Jemanden unterschlagen worden ist. Forsche nach!" Mit diesem Brief, dem einzigen, der mit lateinischen Buchstaben geschrieben, sandte er einen gereimten „Abschiedsgruss" für die Musikzeitung „Cäcilia". Verhulst riet von der Veröffentlichung ab, als Schumanns unwürdig. Gleichzeitig teilte er ihm mit, dass die Brieftasche sich bei ihm befinde. Es zeigt Schumanns grosse edle Natur, dass er die Zurückweisung seines Gedichts Verhulst in keiner Weise übel nahm. Am 23. Dezember schrieb er ihm von Düsseldorf aus: „Es freut mich, dass Du mir über den Abschied eine so starke Wahrheit sagst. Fadheit ist sonst eigentlich nicht mein Talent. Mir lags daran, einfach zu sein. Aber Du hast Recht, man kann in so kurzer Weise nicht Allem und Allen genügen. Vielleicht dass ich Zeit finde, über die Musikzustände Holland's im Allgemeinen etwas aufzusetzen, wo ich Deinem Vorwurf der Fadheit zu entgehen hoffe! —"

Dazu sollte es leider nicht mehr kommen. Nachdem er noch seine Freude über die wiedergefundene Brieftasche ausgedrückt, schliesst er:

Leb wohl lieber Verhulst! Du bist ein braver Mann! Grüsse Deine Frau herzlich.

Düsseldorf, d. 23. Dec. 1853. R. Sch.

Es waren die letzten Worte, die er an Verhulst schrieb. Von Endenich aus sandte er ihm noch mehrmals Grüsse, aber wiedergesehen haben sich die beiden Freunde nicht mehr nach jenen letzten glücklichen Stunden.

Am 31. Juli 1856 wurde die sterbliche Hülle des grössten Meisters jener Zeit der alliebenden Mutter Erde wieder anvertraut und zwei Tage darauf sandte Joseph Joachim im Auftrag von Clara Schumann an Verhulst folgende Zeilen:

Düsseldorf, am 2. August 1856.

Hochgeehrter Herr,

Als wir vor einigen Jahren in Düsseldorf zusammen das Musikfest feierten und Schumanns vierte Sinfonie zuerst hörten, uns an dem kräftigen Geist in ihr erfrischten, als Sie nachher äusserten: wie doch die tüchtige, männliche Büste den bedeutenden Menschen in Schumanns Gestalt auch andeutete, da ahnten wir wohl Beide nichts von der erschütternden Krankheit des Meisters, die uns sobald betrüben sollte. Und jetzt haben wir erlebt, was alle noch liebend gehegte Hoffnung auf immer durchschneidet! Gewiss haben Sie seinen Tod in Ihrem Land bereits vernommen; aber Frau Schumann wünscht, dass Sie, der im Leben Ihrem Robert so befreundet waren, nicht nur durch die fremd-kalten Zeitungen den Trauerfall hören möchten — eine nähere wärmere Hand soll in ihrem Namen Ihnen von des geliebten Meisters Ende sprechen. Es war mild und ruhig. In den vorletzten Tagen zwar hatte er viel gelitten; denn zu den beängstigenden Fantasien, die wiedergekommen waren, hatte sich eine Lungenlähmung gesellt — doch konnte die Pflege der Gattin, die ihn da zuerst wiedersah, die Schmerzen lindern; das freundlich beredte Lächeln auf dem Gesicht sagte häufig, dass Schumann die Wohlthat der Nähe seiner Frau empfand! Jetzt ruht der sterbliche Theil des Verehrten auf dem Friedhof zu Bonn. Frau Schumann ist nach Düsseldorf zurückgekehrt; sie sendet Ihnen die freundschaftlichsten Empfehlungen durch mich, der ich in aufrichtigster Hochachtung verbleibe

Ihr ergebener

Joseph Joachim.

ZUR KONZERTREFORM

von Paul Ehlers-Königsberg

Reformation des Konzertes an Haupt und Gliedern — so klingt es immer vernehmlicher in den letzten Jahren. Und bedeutsam scheint es mir, dass diese Forderung nicht ein Einzelner aufgestellt hat, dem es nun andere nachplapperten, sondern dass sie bald hier, bald dort von Menschen, die von einander unabhängig sind, als etwas ganz Neues der Öffentlichkeit vorgetragen wurde.

Woher kommt die plötzliche Wut, zu erneuern, was schon begann, das Alter ehrwürdiger und unantastbarer Heiligkeit zu erlangen? Die Verdeckung der Ausführenden, besonders des Orchesters, die Verdunklung der Räume, eine andere Anordnung des Orchesters und der Chöre, diesem allen entsprechend ein veränderter Bau des Konzertsaales, die Abschaffung des Beifalls und des Zischens, die Verminderung der Solisten-Konzerte, die Umgestaltung der öffentlichen Kritik, die Verbesserung der Programme — mich dünkt, das ist eine stattliche Reihe von mehr und minder eingreifenden Vorschlägen, deren Ausführung die bekannte Physiognomie unserer Konzerte gar sehr verändern müsste. Selbst die Majestäten des Publikums und der Kritik werden dabei scharf aufs Korn genommen! Und die ausübenden Künstler — müssen die nicht erst recht dann den alten Menschen ausziehen, der durch Beifallsgelüste im Irrtum eigner Ehre sich verderbet?

Einiges aus dieser Liste ist gelegentlich schon durch beherzte Künstler zur Tat geworden. Aber: alles überall! — das ist die Losung, die wir ausgeben müssen, soll anders es wirklich besser werden mit den Zuchtanstalten eines gedankenlosen Musik-Geniessens, das zum Kunst-Er-

---

Anmerkung: Dieser Aufsatz war schon verfasst, ehe Paul Marsop seine vortrefflichen praktischen Vorschläge für die Architektur des „Musiksaales der Zukunft" in dieser Zeitschrift veröffentlichte; ich erwähne dies, weil sich manches mit seinen Gedanken berührt. Meine Ausführungen über die Abfassung der Programme werden für eine ganze Reihe von Ästhetikern und Künstlern Bekanntes enthalten. Mögen diese trotzdem die kleine Arbeit gelten lassen in der Erwägung, dass das „Du musst es dreimal sagen!" immer noch zu Recht besteht, wenn man einer Sache Einlass verschaffen will!

leben erst den Vorhof bildet und leider die bequemen Meisten bei sich zurückbehält.

Es berührt auf den ersten Blick verwunderlich, dass wir erst in der jüngsten Zeit eine energischere Bewegung bemerken, das Konzertwesen zu erneuern. Die Geschmacksläuterung in ästhetischen Dingen geschieht indessen langsam, langsamer noch bei der Allgemeinheit, als beim Einzelnen. Denn allerdings sehe ich es als das Zeichen eines höheren ästhetischen Standpunkts an, nicht als ein Merkmal des Niedergangs, wenn man wegen der Konzerte und der Konzerträume heutzutage empfindlicher wird, an der Stelle kalten Prunkes oder nüchterner Kahlheit ein Interieur verlangt, das schon in sich selbst sozusagen musikalisch wirkt, seinen einzigen Zweck, der Musik zu dienen, in jedem Detail verrät, und wenn man auch in allem übrigen eine Veredlung wünscht.

Und nicht nur das durch die Verschärfung des kritischen Verstandes verfeinerte ästhetische Gefühl fragt nach den Neuerungen, sondern noch etwas anderes: das Streben nach Exklusivität, das wiederum nur eine Notwehr des Feinfühligen gegen die soziale Nivellirung ist. Wie die Künstler und die Konzerte, so haben auch die Hörer an Zahl zugenommen. Die kleine Gemeinde echter Musikliebhaber, die ein geheimer, ahnungsvoller Zug miteinander und mit den Künstlern verbunden hatte, ging in der breiten Masse unter, die von den verschiedensten Interessen in die Konzerte getrieben wird. Da nun aber alle Musik ein Fest für die Seele ist, so mussten die, die sie ganz innerlich geniessen möchten, irgend ein Mittel finden, das sie von einer Umgebung, mit der sie nicht die geringste Sympathie verband, ablöste. Diesen kam nun zum Beispiel die Idee der Verdunklung gerade recht, die ihnen schon die ästhetische Empfindung als notwendig bezeichnet hatte. Das vorläufig unvermeidliche, aber trotzdem abscheuliche Übel der musikalischen Massenfütterung, das nur zu sehr mit dem Geruch des Geschäftsmässigen behaftet ist, konnten sie hoffen, dadurch abgeschwächt zu sehen.

Müssen nicht ausserdem die ungeheuer gesteigerten Anforderungen an die Musikaufnahme dazu führen, Verhältnisse zu schaffen, die Körper und Seele am schnellsten für die Empfängnis der Musik bereiten? Die Nerven werden im Leben und in der Kunst gegenwärtig so bedeutend angespannt, dass man ihnen jede unnütze Tätigkeit („Depotenzierung des Gesichts", Anstrengung der Augen durch das Blenden des grellen Lichtes etc.) ersparen sollte.

Ich habe in einem Aufsatz in der inzwischen eingegangenen Seidlschen „Gesellschaft" versucht, die Gründe für die Verdunkelung der Konzerträume und eine Verdeckung der Ausführenden aufzuzählen; wer sich für die Sache interessiert, sei bescheidentlich auf das 5. Heft des vorigen Jahrgangs der

Zeitschrift verwiesen. Etwas, das ich darin zu erwähnen unterlassen habe, wäre noch hinzuzufügen: die Einwirkung der modernen Orchesterkomposition auf das Problem. Wenn wir glauben, die Wirkung des Wagnerschen Orchesters erst durch die terrassenartige Anordnung, mit dem schweren Blech- und Schlagzeug unten, und durch die Schalldecke in idealer Schönheit herbeiführen zu können,[1]) so werden ganz bestimmt auch die Tonschöpfungen unsrer Neuen und Neuesten nur unter denselben Voraussetzungen das richtige Klangverhältnis empfangen. Dass hier gar oft eine Inkongruenz zwischen Absicht und Wirkung besteht, die von den Blinden nur zu gern der Absicht zur Last gelegt wird, dürfen wir nicht leugnen. Es wäre anmassend, wollte man vom Komponisten verlangen, sich bei grossen Plänen von den Zauberfarben des modernen Orchesters zu emanzipiren. Dem „Herrentum" des Genies darf kein Damm gesetzt werden; er würde ja auch nur ein Maulwurfshügel sein. Versuchen wir es also auf andere Art!

Es ist klar, dass die Vorschläge der Verdunklung des Raumes und der Verdeckung der Ausführenden, zusammen mit der neuen Bauart des Konzertsaals, die früher oder später folgen muss, am tiefsten in die gewohnten Verhältnisse einschneiden. Äusserlich weniger bemerkbar, aber im Zwecke ebenso bedeutend ist die Reform „von innen", die wir mit dem Worte „Verbesserung des Programms" bezeichnen. Diese wollen wir etwas eingehender betrachten.

Schiller sagt bekanntlich in seinem Vorworte zur „Braut von Messina": „Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, dass das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es." Setzen wir die Umkehrung hinzu: „Es ist auch nicht wahr, dass das Publikum die Kunst hinaufhebt!" dann haben wir die Wahrheit, die der grosse Idealist meinte. Schiller weist mit Recht die Verantwortung dem Künstler zu; denn ebensogut wie jeder sittlich verantwortliche Mensch zur Ehrenhaftigkeit selbst unter bitterer Entsagung verpflichtet ist, hat der Künstler die Pflicht, die Kunst rein zu erhalten. Er muss für sein Ideal sterben können, wozu ihm in Deutschland ja von Zeit zu Zeit noch Gelegenheit geboten

[1]) Diese Erkenntnis ist ganz besonders wichtig wegen der Parsifal-Frage; wollte man von der spezifisch-religiösen Stimmung, die nun einmal „Parsifal" erfüllt, und ihn vielleicht aus der Reihe der rein ästhetischen Kunstwerke herausbebt, ganz absehen, so müsste man doch aus praktisch-künstlerischen Gründen gegen die Freigabe des Werkes an solche, vorläufig also fast alle Bühnen, protestieren, die kein überdecktes Orchester haben.

wird. Das einzige Recht, das er hat, ist das, überhaupt keine Kunst zu haben, falls die erhabene Kunst nicht aufgenommen wird; für niedrige Kunst gibt es keine Entschuldigung. Schiller legt den Hauptakzent auf die „Empfänglichkeit" des Publikums; es ist nur fraglich, ob er nicht ihr Dasein als gar zu sicher angenommen hat. Es gibt Zeiten im Völkerleben, wo die Not und politische Aufgaben die Rezeptibilität für Kunst vollständig unterdrücken. Ist freilich Empfänglichkeit vorhanden, so ist das Publikum ziemlich leicht zu lenken, nur darf man nicht glauben, dass es sich im Handumdrehen zu einem ästhetischen erziehen liesse; denn seine Sonne scheint über Gerechte und Ungerechte, und es jubelt eben Trivialitäten mit derselben Lust, ja! noch mit einiger Bevorzugung zu, wie den göttlichsten Schöpfungen der grössten Meister.

Wir, die wir mit der Kunst zu tun haben, wollen uns also den Schillerschen Spruch gefallen lassen und darnach handeln auch in der Programmfrage. Wenn wir die Programme alter und neuer Zeit ansehen, können wir überdies einen Fortschritt konstatieren, der uns sogar ein wenig anspornen könnte, sollten wir eines Reizmittels im Kunstdienste bedürfen.

Die brutale Zerstücklung einer Mozartschen Symphonie durch banale Musikpiècen, wie sie ein in Richard Heubergers hübscher Monographie „Franz Schubert" mitgeteiltes Programm aus dem Jahre 1820 dartut, würde heutzutage kein Dirigent seinen Hörern mehr bieten dürfen. Die Auffassung, dass eine Symphonie ein organisch entwickeltes Kunstwerk, keine wahllose Zusammensetzung schöner, aber einander gleichgültiger Sätze sei, mag allerdings nur dem kleinen Teil Geistesaristokraten eigen sein und der Menge völlig fehlen; denn sonst könnte nicht der wüste Lärm des Händeklatschens, untermischt mit dem Geklapper sprechhungriger Mäuler, zwischen Beethovensche Töne hineinfahren. Aber die Gewöhnung durch gute Erziehung würde das Publikum gegen derartige Programme, die zwar noch gegenwärtig bei Wohltätigkeitskonzerten und Festvorstellungen entfernte Verwandtschaft finden, protestiren machen.

Auch Bereicherungen eines vornehmen Konzertes durch Variationen für die Gitarre, oder eine Körnleinsche Polonaise für Horn dürften jetzt nur noch einem ganz „unbefangenen" Auditorium munden; als Richard Wagner während seines Zürcher Exils in einem Konzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft Beethovens A-dur-Symphonie dirigierte, musste er, neben Rossini, Verdi, Donizetti, Kücken (!) usw., diese Stücke in der Nachbarschaft Beethovens dulden. Im Münchener Hoftheater kamen im Anfang des vorigen Jahrhunderts Gastspiele von Feuerschluckern, Akrobaten und Athleten vor; es besteht eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den beiden Vorgängen.

Die Gitarre ist als anspruchsvolles Soloinstrument aus dem Konzertsaal verschwunden, doch täten wir Unrecht, wollten wir nur unsern Vätern die Virtuosität zugestehen, merkwürdige Programme zusammenzustoppeln. Ich werde einige Vortragsordnungen aus der letzten Zeit vorlegen, die die Ahnungslosigkeit unserer gegenwärtigen Konzertgeber ebenso klassisch dokumentieren. Sehr hübsch war ein Konzert eines vor wenigen Jahren abgehaltenen Musikfestes; wir bekamen damals zu hören:

1. Quintett für Klavier und Blasinstrumente von Mozart. — 2. Landsknechtslieder von Lenz. — 3. Lieder von Mozart und Beethoven. — 4. a) Sonate von Mozart, b) Intermezzo von Brahms, c) Ballade von Chopin. — 5. Arie aus „Hunyadi László" von Erkel; Lieder von Schubert und Hubay. — 6. Lieder von Mozart und Alabieff. — 7. Trio für Klavier und 2 Violinen von J. S. Bach.

Natürlich war dieses Konzert der Tummelplatz der Solisteneitelkeit; man pflegt ja den bei solch einem Musikfeste mitwirkenden Künstlern zu Gage und Applaus ein Extravergnügen zu bieten, ladet, um den Glanz des Festes zu erhöhen, womöglich noch besondere Magneten der Kunst, die nicht just immer Magnaten sind, dazu ein. Wie köstlich machen sich die Landsknechtslieder zwischen den Stücken Mozarts! Wie fein empfunden ist die Vereinigung dreier so heterogenen Stücke, wie sie No. 4 zeigt! Wie edel nehmen sich Erkel und Hubay in ihrer vornehmen Umgebung aus! Die Perle aller Geschmacksverirrungen war aber doch Alabieffs geistlose Trillerei „Die Nachtigall" unmittelbar vor Bach. Und leider lernten wir die „Empfänglichkeit" des Publikums dabei in pessimistisch stimmender Weise kennen. Sie meinen: der Umstand, dass die verschiedenen, aus allen Gegenden stammenden Solisten dieses Programm zufällig verbrochen hätten, entschuldige die Verwaltung des Konzertes und das Konzert selbst? Ich muss widersprechen, und zwar ganz energisch, weil ich in dieser Solistenwillkür eine der schädlichsten Ursachen des Stilmangels unserer Programme sehe, die wir ganz besonders bekämpfen müssen. Die Freiheit, womit die Solisten unter unserer stillen Zustimmung ihre Stücke auswählen, ist in den meisten Fällen schon mehr Freizügigkeit; man vermisst in ihren Programmen jedes Programm, wofern wir nicht etwa in ihrer Bewertung der Stücke nach der „Dankbarkeit" so etwas wie ein Prinzip erblicken wollen.

Wahrscheinlich ebenfalls durch die Wünsche der Solisten ist der folgende musikalische Regenbogen entstanden; er ging an dem Konzerthimmel irgend einer süddeutschen Hauptstadt auf:

1. Ouvertüre zu den „Femrichtern" von Berlioz. — 2. Arie aus „Alceste" von Gluck. — 3. Klavierkonzert in e-moll von Chopin. — 4. Symphonie in g-moll von Mozart. — 5. Lieder von Richard Strauss. — 6. Klavier-Tarantella nach Auber von Liszt. — 7. Ouvertüre zur „Zauberharfe" von Schubert.

Klassisches und Modernes ist darin in aller Unschuld vermengt; friedlich schlägt das Pendel hin und her: neu — alt — neu — alt! Gegen den Wert der einzelnen Stücke brauchen wir nicht zu schelten; alle sind sie, für sich betrachtet, einer Hofkapelle wohl würdig. Aber fühlt man denn nicht den Widersinn, der sich in einer solchen „Vortrags-Ordnung" breit macht? Die Verdeutschung des Wortes Programm ist recht fein gewählt, sicherlich unbeabsichtigt; man wollte die „Folge" der Vortragsstücke bezeichnen und geriet dabei auf die „Ordnung", die ihrem Wortsinne nach eine kritische Arbeit einschliesst. Es wäre zu wünschen, dass die „Vortrags-Ordnung" als Wort und Sinn überall angewendet würde! In jenem Konzert gab es schlechte „Programm"-Musik. Man hatte nicht bedacht, dass der unablässige Wechsel der Stilarten eine ruhige Aufnahme der Musik verhindern müsste, dass jeder, der sich in die Chopinsche sentimentalische Romantik eingesponnen hatte, für die Mozartsche Symphonie mit ihrem gänzlich verschiedenen harmonischen, melodischen und geistigen Inhalt so schlecht wie nur denkbar vorbereitet wäre. Hätte man mit Mozart begonnen, darauf Gluck und Schubert folgen lassen, um mit Auber-Liszt, Berlioz, Chopin und Richard Strauss fortzufahren, so hätte man zwar noch lange kein untadeliges Konzert bekommen, aber mit einiger musikalischen Vernunft Ordnung geschaffen. Jedoch! eine derartige Reihenfolge hätte der unverletzlichen Gewohnheit widersprochen, die nach einem kurzen Einleitungstücke die beiden Solisten erst ihre Paradepferde in Freiheit dressirt vorführen lassen musste.

In ein Symphonie-Konzert gehören von Kunstrechts wegen überhaupt keine Solisten, weil sie seinen Charakter stören. Während bei den symphonischen Werken jeder einzelne im Dienste des Ganzen steht, bringen sie ein Virtuosentum hinein, das den Künstler und sein Instrument unverhältnismässig in den Vordergrund drängt. Konzerte für Klavier, Violine, Violoncello oder andere Instrumente bilden eine besondere Gattung, ebenso die Konzertarien oder die Gesänge mit Orchester; sie wären also auch besonders aufzuführen und nicht mit rein symphonisch gedachten Werken zu vermischen. Selbstverständlich gehören zu diesen „Konzerten" nicht Schöpfungen wie Mahlers zweite Symphonie, auch nicht Berlioz' „Harold in Italien" oder Straussens „Don Quixote", obgleich bei dem ersten Werke ein Gesangsolo einen ganzen Satz bildet, bei dem zweiten die Bratsche, bei dem dritten das Violoncello durchgehends als Soloinstrument erscheint; denn bei ihnen sind die Soli nicht Hauptzweck, sondern integrirende Teile. Ich sehe gar nicht ein, warum man nicht die Instrumentalsoli mit Orchesterbegleitung in besonderen Konzerten geben sollte, anstatt sie zwischen die symphonischen Werke einzuzwängen. Sie würden ungleich stärker und reiner zur Wirkung kommen, als jetzt,

wo sie sich mit ganz ungleichartigen Tonstücken ums Interesse der Hörer streiten müssen.

Will man sie indessen während der Übergangszeit noch in dem Rahmen der Symphoniekonzerte behalten, so befolge man doch zwei Grundsätze. Erstens wähle man sich die Solisten nach ihrer Eigentümlichkeit aus, das heisst: man bedenke, dass, allgemein gesprochen, Joachim Beethovens Violinkonzert am besten vorträgt und somit nicht in ein Konzert lisztischer Richtung hinein passt, wogegen wir in Jaques Thibaud den Meister der französischen Eleganz und Charme haben, der vor allem in einer französischen Nachbarschaft am Platze ist, dass Frédéric Lamond im Bach- und Beethovenspiel sein Schönstes gibt und Edouard Risler besonders Liszt vorzüglich spielt. Man füge sie also nur in Ordnungen ein, die ihrer Art entsprechen. Zweitens — und dies ist ganz besonders wichtig! — beschränke man ihre Willkür in der Wahl ihrer Vortragstücke; die beiden erwähnten Programme zeigen, zu welchen heillosen Kunststücken die Solistenfreiheit führen kann. Wenn man sich früh und höflich mit ihnen verständigt, so gehen sie, soweit sie ernsthafte Künstler sind, gern auf die Vorschläge ein. Hat man es einmal mit einem ganz Grossen zu tun, dem man nicht mit Vorschriften kommen zu dürfen glaubt, so suche man eben in des Himmels Namen die übrigen Stücke zu seinem Vortrage passend aus. Jedenfalls muss der Stilmischmasch, der durch die Solisterei gezüchtet wird, endlich einmal abgeschafft werden.

Ganz unbedingt notwendig ist es aber, die lyrischen Solostücke aus den Symphoniekonzerten durchaus zu verbannen. Es gehört die ganze Unempfindlichkeit unsers ästhetischen Sinnes dazu, nach grossen Orchesterstücken ein Klavier- oder Violinsolo oder Lieder mit Klavierbegleitung anzuhören, ohne dass wir unserm Formgefühl einen Ruck geben müssten. Diese Kompositionen sind auf intime Räume und intime Wirkungen angelegt und ausgearbeitet; ihre musikalische Struktur unterscheidet sie ebensosehr von den symphonischen Werken, wie die Vortragsart, die sie fordern. Wie häufig kann man beobachten, dass z. B. Sänger, die im Zimmer durch die Feinheit ihres Vortrages entzückten, im grossen Konzertsaale gerade durch ihre echte, zarte Kunst unterlagen! Das ist etwas ganz Natürliches, weil die Kammermusik andere Mittel zur tönenden Darstellung ihrer Ideen verwendet, als die Konzertmusik; sie wirkt mehr durch die Subtilität der Zeichnung, die Konzertmusik durch Farben und Plastik. Wer eine Radirung zwischen zwei Gemälde von Stuck und Uhde hängen wollte, würde als Unkünstler verschrien werden. Aber unsere Musiker begehen aus Gewöhnung jahraus, jahrein diese ungeheure Gedankenlosigkeit, ohne dass sie ihnen gross angerechnet würde.

Die aus ästhetischer Unkenntnis erblühende Milde gegen die Lyrik

in Symphonie-Konzerten suchte man durch um so grössere Strenge gegen die Opern-Arien im Konzertsaale wett zu machen. Von einem Erfolg der Mahnungen an die Sänger ist bisher nicht viel zu merken gewesen. Man hatte eben die Sache verkehrt angepackt. Anstatt mit dem ganzen System aufzuräumen, verlangte man Besserung, ohne anzugeben, was denn nun die Gescholtenen singen sollten. Was es an Konzertsoli mit Orchester gab, war einesteils zu gering an der Zahl oder für unsere Zeit nicht mehr geeignet, andernteils zu wenig bekannt, als dass es hätte vorgeschlagen werden können. Die Gegenwart hat von Richard Strauss und anderen modernen Komponisten Gesänge für eine Stimme und Orchester empfangen, die für die Arien aus Opern genommen werden können, um so mehr, als diese Tondichter, wie schon Berlioz in seinen „Sommernächten", die Singstimme nicht in dem virtuosen Sinne, sondern sozusagen als erste unter gleichwertigen benutzen, um ihren Text auszudeuten. Das ist ausser aller Frage, dass die Opern-Arien, losgelöst aus ihrem natürlichen Zusammenhange, kein Recht auf einen Platz in einem stilvollen Konzert haben, jedenfalls nicht in einem Symphonie-Konzert und noch viel weniger mit Klavierbegleitungssurrogat in einem Liederabend. Man könnte vielleicht dafür plaidiren, schöne Arien aus solchen Opern, die wir wegen ihrer dramatischen Unmöglichkeit nicht mehr aufführen, in Konzerten vorzutragen, um sie nicht ganz untergehen zu lassen; aber auch sie gehörten dann in besondere Gesangskonzerte und dürfen nicht dazu dienen, für Fräulein X. oder Herrn Y. einen Vorwand für ihre Applausabsichten abzugeben. Den grössten Unfug begeht man jedoch damit, Gesangstücke aus Wagnerschen Dramen in die Konzerte zu verpflanzen. Gewiss hat es einmal eine Zeit gegeben, wo es zur Pflicht gegen die deutsche Kunst wurde, Wotans Abschied oder Isoldens Liebestod in Konzerten zu singen, damals, als es den Theatern, die jetzt von Wagner leben, noch nicht konvenabel schien, die Dramen des Meisters zu spielen. Jetzt aber gebietet dieselbe Pflicht, Wagners Werke nur dort zu geben, wo sie nach des Meisters Willen zum Leben erwachen sollen: auf der Bühne und zwar auf der Wagnerschen Bühne. Empfinden wir schon die Arien alter Opern als deplaziert auf dem Konzertpodium, so verschärft sich diese Empfindung bei Fragmenten von Wagners Dramen. Denn die alten Arien waren nach einem architektonisch symmetrischen Schema in sich abgeschlossen gebaut, sie waren ausserdem nur mehr allgemeine Stimmungsbilder des Textes, wogegen die Wagnerschen Gesangstücke eben immer „Fragmente" einer grösseren Form bleiben, deren Musik nicht allein die Worte interpretirt, sondern auch an der Szene und der Handlung hängt. Es ist wohl unnötig zu sagen, dass aus ähnlichen Gründen Instrumentalstücke aus den Wagnerschen Dramen im Konzertsaal nichts mehr zu suchen haben. An Wagners Stelle dürften

endlich einmal überall Berlioz, Liszt, Bruckner, Brahms, Strauss, Schillings, Arnold Mendelssohn, Mahler, Pfitzner, Fr. Klose und eine ganze Reihe anderer treten.

Haben wir erst einmal die Solisten aus den Symphonie-Konzerten ausgeschieden, so sind wir der Aufgabe, eine richtige Vortragsordnung zu machen, um ein gut Stück näher gekommen. Es ist uns möglich geworden, Programme zu schaffen, die nur Werke des symphonischen Prinzips enthalten; zugleich haben wir eine neue Gattung von Konzerten, die Solistenvorträge mit Orchester, gewonnen, die wiederum für sich einheitlichen Programmen folgen können. Diese Solisten-Abende kann man recht wohl in den Kranz der regelmässigen Symphonie-Konzerte, die in jeder grossen Stadt im Abonnement gegeben werden, verflechten, um den Hörern zu ersparen, ihr Konzertbudget erhöhen zu müssen.

Man hat vielleicht dem Gesagten schon entnommen, wohin die Reform der Programme will: Einheitlichkeit anstatt einer bunten Menge, Organisches für das durcheinander Geworfene, Erhebung an die Stelle der Unterhaltung — das ist ihr Ziel. Was bisher mehr zufällig wohl einmal zum Segen der Kunst geschehen ist, will sie zur überall befolgten Regel machen; nicht nur das „interessante" sondern das ästhetisch schöne Programm soll, ihrem Wunsche nach, den Konzertgebern das Zeichen sein, worin sie siegen werden.

Besondere Zwecke haben von jeher besondere Programme gezeitigt. Wenn Tondichter wie Beethoven oder Wagner Konzerte gaben, in denen nur ihre eignen Schöpfungen vorgetragen wurden, so erhielten diese Konzerte nicht nur durch die Schönheit der einzelnen Werke einen hohen Wert, sondern auch dadurch, dass alle Stücke einem Geiste entsprungen waren, dass die Besucher in das Innere nur eines Menschen schauen, dieses aber auch gründlich kennen lernen konnten. Bei den beliebten Potpourri-Programmen — und etwas anderes geben uns die landläufigen Konzerte ja nicht — ist es ganz unmöglich, die musikalische Seele eines Komponisten wirklich zu verstehen. Die Musik ist eine flüchtige, schnell verrauschende Kunst, die nicht wie die bildenden Künste erlaubt, ihre Erzeugnisse ruhig zu betrachten, und die darum den Hörern auch keine Zeit lässt, die Persönlichkeit eines Tonsetzers vollständig zu erfassen, wenn sie nicht ausgiebig zu Worte kommt.

Deshalb wäre es das beste, das Prinzip der „Einer-Ausstellungen" auf das Konzert zu übertragen, jedesmal nur einen Tondichter zu wählen, von dem man Werke vortragen will. Bei den Königen der Musik sollte man immer nur einem einzigen zur Zeit huldigen. Ausserdem ist dieser Weg, ein Musikkaleidoskop zu vermeiden, wie es uns das vorhin erwähnte Musterprogramm bescherte, dann zu empfehlen, wenn man einen un-

bekannten oder wenig bekannten, noch umstrittenen Komponisten, besonders unter den lebenden, dem Publikum zu Gemüte führen möchte. In solchen Fällen, wie den letzten, dürfte man mit weiser Anordnung auch das sonst streng zu erfüllende Gesetz umgehen, das eine Vermengung der verschiedenen Kompositionsgattungen in ein Programm verbietet. Denn mancher Tonsetzer wäre vielleicht als Lyriker bedeutend, den man als Epiker ablehnen müsste, und um über seinen musikalischen Charakter mit seinen Vorzügen und seinen Schwächen ganz klar zu werden, muss man ihn als Ganzes vor sich haben. Vielleicht gehen wir aber auch mit solchen exzeptionellen Vortragsordnungen schon über das Ästhetische hinaus und folgen einer pädagogischen Absicht, wie wir sie auch bei jenen Programmen als bestimmend empfinden, die die historische Entwicklung einer Kompositionsgattung, zum Beispiel der Symphonie oder der Sonate, zeigen wollen. Ich habe ein Programm im Sinne, das die D-dur Suite von J. S. Bach, die Symphonie „La Reine" von Haydn, die Es-dur Symphonie von Mozart und die achte Symphonie von Beethoven umfasste. Es stammt von Hans von Bülow, der, wie in vielen andern Dingen, so auch im Programm-Machen unser Lehrmeister ist und uns praktisch schon das meiste vorgemacht hat, worüber wir theoretisiren. Unzweifelhaft muss es höchst interessant und belehrend gewesen sein, ein derartiges Konzert zu hören, zumal wenn es der Universalist Bülow dirigierte. In „Hochschulkursen" der Musik wäre es auch immer am Platze, dagegen will es mir, so sehr ich es natürlich den prinzipienlosen Programmen der herrschenden Gewohnheit vorziehe, in die vornehmsten Konzerte, die nur der Schönheit folgen sollen, nicht recht hineinpassen; hier dürfte sein Gesetz erst als Leitstern zweiter Ordnung beachtet werden.

Jedenfalls müssen, will man die „Einer-Konzerte" aus irgend einem Grunde nicht zur Richtschnur nehmen (oftmals reicht auch wohl die Potenz eines Komponisten nicht aus, einen ganzen Abend lang zu fesseln), die Zahl der Komponisten beschränkt und die Stile der Zeitperioden und der Nationalitäten scharf gesondert werden. Die Wichtigkeit der ersten Forderung näher zu belegen, kann ich mir wohl ersparen; es ist einfach eine Erweiterung des Grundsatzes von der Einheitlichkeit. Die zweite Forderung soll die erweiterte Einheit regeln und vor falschen Programmbauten bewahren. Denn es ist ein stilistischer Unsinn, wenn man ein Konzert aus Mozart und Richard Strauss zusammensetzt. Oder auch, wenn man Bach, Saint-Saëns und Richard Wagner in einem Programm vereinigt. Beiden Stilungeheuern bin ich in den letzten Jahren begegnet. Die Zahl der zusammengekoppelten Tondichter wäre schon recht gewesen, aber ihre Musiknaturen sind so verschieden, dass sie sich nicht mit einander vertragen. Selbst, wenn die historische Folge beobachtet wird, passen sie

nicht zusammen, der apollinische Mozart und der dionysische Richard Strauss, der Umwerter aller Werte.

Und wie sich die Stile der verschiedenen Zeitabschnitte nicht amalgamiren, so sträuben sich auch die Nationalitäten gegen eine allzu innige musikalische Ehe. Mit dem berühmten allverständlichen Volapük der Musik ist's nicht gar so weit her, wie man meistens annimmt; die Verwandtschaft geht bei den Völkern, deren Musik uns einigermassen geläufig ist, nicht viel über den gemeinsamen Besitz der zwölf Töne und der Ausdrucksmittel hinaus; es ist mehr ein Verständnis der Sinne, als des Herzens, das sie verbindet. Und müssen wir schon wegen der Stilunterschiede unserer deutschen Meister auf eine sorgfältig bedachtsame Programm-Aufstellung halten, so wird unsere Pflicht, die Stile reinlich zu scheiden, natürlich noch zwingender, wenn Musik, die nicht Geist von unserm Geiste ist, aufgeführt werden soll.

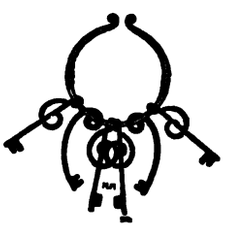
Es ist eine wohl zu beachtende Tatsache, dass eine Vortragsordnung, die sich streng nach den Entstehungsdaten der Werke richtet, nicht immer auch schon ästhetisch wirksam ist. Am eigentümlichsten ergeht es uns mit J. S. Bach; der kann als Anfänger eines Programms für eine ganze Reihe der folgenden, insbesondere — um einen Grossen zu nennen — für Mozart, verhängsnisvoll werden. Bach war trotz des strengen Stils eigentlich ein Anachronismus; wir begreifen die meisten seiner Werke mit unserer Beethoven-Wagnerischen Auffassung besser, als aus seiner Zeit heraus. Mozart dagegen ist bei all seiner Göttlichkeit und der innigen Grösse seiner ewigen Melodie, die alle Sterne mit der Erde zu verbinden scheint, der getreue Ausdruck seiner Zeit; den „Meister des Rokoko" hat ihn Marsop ja mit vollem Rechte genannt. Bach bannte nur den Geist der Musik mit gewaltiger Hand und ging oft mit seinen Gedanken über die Mittel hinaus, Mozart beachtete schon viel sorgsamer zugleich den Körper, worin er den Geist der Welt geben wollte. Um Mozart mit allem Reize vorzutragen, muss man ohne Schulmeisterei und Pedanterie ein wenig historisch verfahren, das heisst bei seinen Klavierwerken z. B. den Klang des Spinetts nicht ganz aus dem Ohre verlieren, wogegen wir Bach trotz alles allein „Echten und Wahren" erst dann ganz gerecht werden, wenn wir ihn als „allgegenwärtig" betrachten. Ich bitte jedoch ergebenst, meine „historische" Auffassung Mozarts nicht so auszulegen, als ob ich seine Werke trocken und dünn gespielt wünsche; Mozart kann nur einer verstehen, der das L e b e n versteht und in sich fühlt; aber man braucht nicht das Donnerblech zu rasseln, wo er nur mit zarten vollen Glocken geläutet hat. Was ich mit alledem sagen will, ist, dass man den Inhalt und ebenso die Ausdrucksmittel der Werke recht prüfen soll, ehe man ihre Reihenfolge bestimmt.

Denn zu der ästhetischen Wirkung eines Konzertes gehört, dass die einzelnen Nummern einander in einer steten Steigerung folgen; die Steigerung kann innerlich durch den musikalischen und metaphysischen Inhalt, oder äusserlich durch die Mittel geschehen, — am besten ist es natürlich, wenn die Steigerung innerlich und äusserlich ist. Daneben sorge man für künstlerische Kontraste. Ein ganz hübscher Gegensatz ist es zum Beispiel gewesen, ein Programm aus je einer Symphonie von Brahms und Bruckner zu machen; das Konzert war sogar etwas für Feinschmecker wegen des Antagonismus der beiden Tondichter, der übrigens auch klar beweist, dass die Musik nicht ohne weiteres international genannt werden darf. Stösst doch Bruckner im Norden, Brahms im Süden bei den deutschen Stammesbrüdern auf Hindernisse im Verständnis!

Man kann die Regel, auf die es bei jeder Art Konzerte ankommt, sie seien Symphonie- oder Kammermusik-Konzerte, Klavier- oder Liederabende oder was immer, kurz fassen: gestaltet die Programme stilrein und einheitlich! Stilrein in der Wahl der Kompositionsgattungen, stilrein in der Wahl der Tondichter. Dies ist das wichtigste Gebot.

Ein zweites Gesetz steht daneben: macht keine allzu langen Programme, macht dafür zwischen den einzelnen Stücken, sofern sie nicht zu einem Werke gehören, genügend lange Pausen, damit der Hörer Zeit habe, das Empfangene zu verarbeiten und sich für das Neue zu bereiten. Dieses Gebot gilt vor allem auch für die Kammermusik, die fast überall zu viel auf einmal bietet. Grosse und mächtige Schöpfungen, wie Beethovens „Neunte", gebt allein für sich, ohne musikalische Vor- und Nachspiele; denn sie dulden keine andern Götter neben sich und wollen in aller Reinheit und Kraft auf die Gemüter wirken.

Und zum Schlusse noch ein drittes: seid Menschen der Gegenwart und vergesst nicht über euerm schönen Recht, die alten Meister anzubeten, eure ernste Pflicht, die Lebenden und Kämpfenden zu unterstützen. Beweist, dass ihr ihre Mit-Menschen und keine Nachtrotter seid, auf die eine Zukunft Steine werfen müsste. Und folgt nicht nur der Mode, die von allen Komponisten nur ganz wenige bestimmten Werke kennt, sondern forscht und breitet den ganzen Schatz unserer deutschen Musik vor der Welt aus!



THEODOR KIRCHNER

EIN GEDENKBLATT

von Prof. Josef Sittard-Hamburg

Mit dem am 19. September hochbetagt und nach langem Leiden gestorbenen Theodor Kirchner ist ein Künstler von uns geschieden, der die vielen um Haupteslänge überragte, die ihm den Vorwurf machten, dass er es niemals vermocht habe, grössere Formen zu beherrschen und in ihnen Hervorragendes zu schaffen. Darin liegt aber für mich die Bedeutung eines Komponisten nicht; ich halte es vielmehr mit Goethe, der einmal meinte, dass in der Beschränkung sich erst der Meister zeige. Theodor Kirchner kannte ganz genau die Grenzen seines Könnens, seines künstlerischen Wesens, und so liess er, der Musiker mit dem scharfen durchdringenden Verstand und der unerbittlichen Selbstkritik sich niemals auf Wege locken, die ihm zu steil erschienen. Er hat niemals das Mass seines Könnens überschätzt und keinen Ikarusflug unternommen, sondern sich auf jenes Gebiet beschränkt, auf dem er Werke von bleibendem Wert schaffen sollte. Theodor Kirchner gehörte nicht zu den Grossen, aber er war ein Meister der Kleinkunst, des musikalischen Miniaturbildes, und hier steht er in seiner Art einzig da. Und wenn man ihm ferner vorgeworfen hat, dass er hier auf den Schultern Robert Schumanns stehe, so gereicht es ihm nur zum Vorteil, sich einen so guten Meister zum Vorbild gewählt zu haben. Kirchner besass übrigens eigenes Kapital genug und brauchte nicht von den Zinsen anderer zu zehren. In allen seinen Schöpfungen für Klavier lebt eine warme Musikseele, ein vornehmes Empfinden. Wir hören aus ihnen und aus so manchen Liedern die Stimme eines fein besaiteten Tondichters, vernehmen die Sprache eines innigen Gemüts, es klingt uns der Ton einer träumerischen und weichen Seele entgegen. Durch fast alle zieht dieser Ton, der uns ein Empfinden kündet, das nur sinnigen Naturen eigen ist.

Ich erinnere nur an die Skizzen op. 13, an die Phantasiestücke op. 14, an die „Stillen Stunden“ op. 56, die neuen Davidsbündlertänze op. 18, die ein würdiges Seitenstück zu Schumanns gleichnamigem Werk bilden. Ferner an die „Nachklänge“ op. 53, die an der Spitze des Titelblatts die Namen Florestan und Eusebius tragen, die dann wieder ihre gegensätzliche Stimmung in den Klavierstücken op. 24 mit der Überschrift „Still und bewegt“ finden. Zu den schönsten Eingebungen seines Künstlergeistes gehören aber die „Nachtbilder“ op. 25 und die „Romantischen Geschichten“ op. 73, die manchen gemeinsamen Zug mit Schumanns Novelletten aufweisen. Den zehn Klavierstücken „Aus trüben Tagen“ op. 32 stehen dann wieder die hellen, heiteren, neckischen Humoresken op. 48 und die graziösen Capricen op. 27 gegenüber. Lauter Dichtungen, die zu fein empfunden, zu vornehm in ihrem ganzen Habitus waren, um im vulgären Sinne populär zu werden. Kirchner sprach sich selbst einmal in einem Brief an Wilhelm Kienzl über sein Schaffen aus: „Nur so viel kann ich Ihnen sagen, dass ich alle meine kleinen Sachen wirklich empfunden und nicht geschmiert und oft mehr

Zeit dazu gebraucht habe, ein kleines Stückchen fix und fertig hinzustellen, als es nachträglich erscheinen mag."

Als Liederkomponist hat uns Kirchner auch manchen kostbaren Schatz hinterlassen. Ich rechne dazu nicht gerade die Gesänge op. 1 und 3, aber die Lieder op. 40 und 50, von denen die ersten seinem Freunde Franz v. Holstein gewidmet sind, sowie das herrliche als op. 67 erschienene „Liebeserwachen". Weniger bedeutsam sind die Novelletten op. 59 für Klavier, Violine und Cello, die beiden Trio-Serenaden, das Streich-Quartett in G-Dur op. 20 wie seine übrigen Klaviermusik-Werke, wenigstens zeigen sie uns Kirchner nicht auf der Höhe seines Schaffens. Schreibt er doch selbst einmal: „Ob besondere Neigung und Faulheit oder Ungeschicklichkeit mich immer wieder aufs Klavier hinweisen, und für dieses hauptsächlich in kleinen Formen mich bewegen liessen — wer weiss es genau?" Er wusste es aber ganz genau, warum er es tat, warum es ihn immer wieder zum Klavier hinzog, zum kleinen Genrestück, zum „liedmässig gegliederten" Charakterstück für Klavier. In diesen kleinen Formen hat Kirchner nach Schumann das genialste und bedeutendste geschaffen. Und im Kleinen gross zu sein, ist nur ein Vorrecht des echten Künstlers.

Doch noch eine Seite von Kirchners künstlerischer Tätigkeit möchte ich hervorheben: seine Klavier-Arrangements von Schumannschen, Brahmsschen und Franzschen Gesängen, die Transcriptionen der Symphonien Schumanns und der Klaviermusikwerke zu vier Händen für die Edition Peters; ferner die ausgezeichnete Umarbeitung der beiden Streich-Sextette von Brahms für Klavier, Geige, Cello, die Transcription des Schumannschen Faust und des Deutschen Requiems von Joh. Brahms für Klavier allein. In diesen und andern Bearbeitungen steht Kirchner einzig da.

Der Verstorbene war in der Schule der grossen Meister aufgewachsen, und in ihnen wurzelte er mit allen Fasern seines musikalischen Empfindens; eine innere Fühlung vermochte er mit jener Richtung niemals zu finden, die sich an Berlioz, Liszt, die Weimarer Schule und ihre Nachfolger sowie an Richard Wagner anschloss. Nur für Richard Strauss bezeugte er ein lebhaftes Interesse, und wenn er sich auch gerade nicht intimer mit seinem Schaffen befreunden konnte, so sprach er doch, wenigstens mir gegenüber, stets mit grösster Anerkennung über ihn. Für Kirchner war mit Johannes Brahms das letzte Glied der Kette eingefügt, die mehr als zwei Jahrhunderte die ruhmreichste und bedeutendste Periode deutscher Musikgeschichte umschloss. Mit diesem Meister verband Kirchner eine innige Freundschaft, fand er doch auch bei Brahms ein volles Verständnis für seine Schumannverehrung. Im Sommer 1865 lernten sich die beiden Männer in Baden-Baden kennen, und bald wurden sie intime Freunde. Und Kirchner hat ihm die Freundschaft treulich gehalten und ist für die Werke von Brahms überall und zu jeder Zeit mit Wort und Tat eingetreten. Er war auch einer der ersten, die das d-moll-Konzert op. 15 öffentlich vortrugen. Über das Klavier- und Orgelspiel Kirchners habe ich kein Urteil; ich lernte ihn als Pianist zu einer Zeit erst kennen, da er als ausübender Künstler wohl nicht mehr auf der Höhe stand. Männer wie Stockhausen und Brahms scheinen aber auch den ausübenden Künstler in Kirchner sehr geschätzt zu haben, der in den fünfziger Jahren mit Franz Liszt, der zum Besuche seines Freundes Wagner in Zürich eingetroffen war, in vierhändiger Bearbeitung dem Meister die Manfred-Ouvertüre und die d-moll-Symphonie vorspielte, um ihn für Schumann zu gewinnen; es gelang ihnen aber nicht, die Antipathie Wagners gegen seinen Landsmann zu überwinden. Auch ein Hans von Bülow schätzte Theodor Kirchner hoch, der ausserdem einen seltenen Verstand, ein immenses Wissen, eine oft imponierende Offenherzigkeit, die gründlichste Kenntnis der Literatur und eine Schärfe der Kritik besass, die zuweilen die ganze Umgebung verstummen

machte. Er nahm kein Blatt vor den Mund und war ein Freund der goldenen Rücksichtslosigkeiten. Kirchner war überhaupt kein Mann der Kompromisse und ein Hofmann vollends nicht.

In Hamburg landete er 1890 nach langer Irrfahrt, denn vom Jahre 1872 an begannen für ihn die Zeiten unruhigen Wanderns und schwerer Sorgen um die Existenz. Wie viel er selbst verschuldet, dies zu erörtern ist nicht meine Aufgabe. In der alten Hansestadt war man in den kunstfreundlichen Kreisen bemüht, dem Greise die letzten Lebensjahre sorglos zu gestalten. Trotzdem der fast Achtzigjährige durch mehrere Schlaganfälle geschwächt und der Sprache fast gänzlich beraubt war, sah man noch im vergangenen Frühjahr in den grossen Konzerten die hohe Gestalt mit dem charakteristischen Beethovenkopf im Saal des Konventgarten sitzen und den Aufführungen mit Interesse folgen. Wer das Glück hatte, dem vom Schicksal stiefmütterlich behandelten Künstler näher zu treten, seiner geistreichen Unterhaltung und dem oft scharfen, mit Bülowscher Ironie und einer starken Dosis Sarkasmus gewürzten Urteil zu lauschen, wird dem Dahingeschiedenen ein freundliches Andenken bewahren, und auch die Musikgeschichte wird seinen Namen festhalten.

DAS DEUTSCHE LIED IM 18. JAHRHUNDERT

QUELLEN UND STUDIEN VON MAX FRIEDLÄNDER

Besprochen von Dr. Leopold Schmidt-Berlin

Dem lebhafteren und allgemeineren Interesse, das im Vergleich zu früheren Zeiten das 19. Jahrhundert der Tonkunst entgegengebracht hat, ist es zu danken, dass den übrigen Kunstwissenschaften als jüngste nun auch die Musikforschung sich zugesellt hat. Freilich, sowohl die Musiktheorie wie die musikalische Ästhetik stecken noch gar sehr in den Anfängen, und besonders die historische Forschung, die in streng wissenschaftlicher Weise kaum länger als einige Jahrzehnte betrieben wird, hat weite und wichtige Gebiete noch unberührt gelassen. Das gilt nicht nur vom Mittelalter, aus dessen erster Hälfte die Überlieferungen überdies nur spärlich fliessen; auch unsere Kenntnis der neueren Musik ist in vielen Beziehungen eine lückenhafte. Dieser Übelstand ist oft mit Recht beklagt worden: der Mangel an Vorarbeiten macht sich dem Spezialforscher überall empfindlich bemerkbar. Viel zu vieles wird ungeprüft nachgesprochen, und jeder Schritt vorwärts in das noch unbebaute Land lehrt uns, dass wir unsere Urteile modifizieren müssen.

Diese Sachlage gibt einem Buch, wie dem von Max Friedländer um die Jahreswende veröffentlichten,[1]) eine alle kritischen und ästhetisierenden Schriften überragende Bedeutung. „Quellen und Studien“ sind vorläufig das, wessen wir am dringendsten benötigen. Nur durch Erweiterung und Vertiefung der historischen Kenntnis können wir auch in der Kritik fortschreiten und uns davor schützen, im Phrasentum und in vorgefassten Meinungen befangen zu bleiben.

Friedländer hat, wenn man will, sich ein bescheidenes Ziel gesteckt: dem Liede des 18. Jahrhunderts gelten seine Untersuchungen. Gegenüber der Blüte des deutschen Liedes im 16. Jahrhundert bedeutet allerdings die geschilderte Zeit einen Tiefstand; auch an den Aufschwung, den die

[1]) Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin, 1902.

lyrische Produktion seit Schubert genommen hat, darf man nicht denken, wenn man jener gerecht werden will. Aber für die geschichtliche Betrachtung ist die Entwicklung eine kontinuierliche, und wo es sich darum handelt, sie unsrer Kenntnis zu erschliessen, gibt es keine verschiedenen Grade der Wichtigkeit. Und dann: jene Zeit mit ihren bis zur Dürftigkeit einfachen, oft zopfigen und trockenen Weisen war ein notwendiger Übergang, sie hat den Boden bereitet und den Keim gelegt der üppigen Blüte, zu der das klavierbegleitete einstimmige Lied bei modernen Tonsetzern sich entfaltet hat. Friedländer ist es nun geglückt, diese hundert Jahre vorbereitender Entwicklung in ein helles Licht zu rücken. In jahrelanger Sammelarbeit hat er das Material zusammengetragen, das bisher in alle Winde verstreut, zum grössten Teil so gut wie unbekannt war, über das selbst jede Übersicht, von dem jede zusammenhängende und ordnende Darstellung gefehlt hat. In der Vermittlung der Quellen, die wir ihm danken, in der klaren Abgrenzung und sorgfältigen Durcharbeitung des Ganzen erblicke ich die Hauptvorzüge und den eigentlichen Wert des Buches.

Der behandelte Stoff brachte es mit sich, dass nicht die musikalische Entwicklung allein in den Bereich der Untersuchung gezogen wurde. Wie Oper und Oratorium nur im Zusammenhang mit der Literaturgeschichte eine erschöpfende Darstellung erfahren, so ist auch eine Geschichte des Liedes nicht von der der zeitgenössischen Lyrik zu trennen. Ihre Doppelnatur macht die Aufgabe besonders schwierig, aber auch um so reizvoller. Die Verbindung von Dicht- und Tonkunst im Liede bedingt es, dass weder der Musiker noch der Literaturhistoriker für sich allein diese Aufgabe lösen kann. Nur ein auf beiden Gebieten Bewanderter durfte sie in Angriff nehmen. Die äussere Form der Darstellung konnte von verschiedenen Gesichtspunkten gestaltet werden; Friedländer hat sich für eine gesonderte Abhandlung beider Faktoren, des musikalischen wie des literarischen, entschieden. Eine Verschmelzung beider wäre denkbar und hätte den Reiz der Lektüre erhöht, wohl auch manche Punkte wirksamer hervorgehoben. Indessen die gewählte Zweiteilung des Stoffes hat ihrerseits zweifellos viel Praktisches für sich. Das Raisonnement ist — abgesehen von dem einleitenden Essay, auf den wir noch zu sprechen kommen — auf einen bescheidenen Raum beschränkt; einzelne Teile des Werkes sind von lexikalischer Knappheit. Wo aber der Verfasser sich reflektierend äussert, geschieht es in der ihm eigenen vornehmen Weise und in echt wissenschaftlichem Geist, der aus den Tatsachen allgemeine Gesichtspunkte zu gewinnen weiss.

Gibt der bibliographische Inhalt dem Buche seine Bedeutung, und war seine Aufstellung die leitende Absicht des Verfassers, so ist damit keineswegs gesagt, dass wir es hier lediglich mit einem mit Rand-

bemerkungen versehenen Quellenwerk zu tun haben. Dem Leser wird darüber hinaus noch etwas wesentlich anderes geboten. Wie der zur Untersuchung stehende Zeitabschnitt nicht losgelöst von seiner Umgebung, sondern im Zusammenhang mit der gesamten Entwicklung behandelt wird, indem eine ausgedehnte Einleitung und viel verstreute historisch-kritische Bemerkungen das Bild ergänzen, so werden auch die reichen Ergebnisse der Forschung nicht leblos ausgebreitet. Dadurch, dass alles, was zu den verschiedensten Zeiten und an den verschiedensten Orten über die Lieder und ihre Komponisten gesagt worden, auf das sorgfältigste zusammengetragen ist, erfahren wir zugleich Wissenswertes über ihre Wirkungen auf Zeitgenossen und spätere Generationen; der Bericht gibt ferner Auskunft über die Lebensschicksale und die ästhetischen Anschauungen der Autoren; indem endlich die Lieblinge der Zeit an uns vorüberziehen, wird das musikalische Treiben unsrer Vorfahren und das milieu, das ihm entsprach, geschildert und ein Bild von kulturhistorischem Interesse entrollt. So wird die Chronik häufig zur lebendigen Geschichte, zur Geschichte des deutschen Liedes, wie sie so eingehend und vollständig, so in inniger Verbindung mit den literarischen Bewegungen der Zeit bisher noch niemand zu schreiben versucht hat. Dieses Ergebnis liegt freilich nicht an der Oberfläche; man muss durch wiederholte Beschäftigung mit dem Werke, mit allen Einzelheiten der Darstellung vertraut sein, um sie in dem angedeuteten Sinne auf sich wirken zu lassen.

Von der Reichhaltigkeit des Materials kann man sich einen Begriff machen, wenn man den Umfang der zwei Bände betrachtet. Der erste umfasst 744 Seiten, von denen 384 auf die Bibliographie, 360 auf die Musikbeispiele entfallen; der zweite, der die Dichtungen behandelt, ist 632 Seiten stark. So gross war immerhin die Ernte aus einem Jahrhundert, dessen Stärke nicht einmal auf dem Gebiet der Liedproduktion lag. Dem ersten Band vorausgeschickt ist der schon erwähnte einleitende Essay. Dieser „vorbereitende Versuch", wie ihn Friedländer vorsichtig nennt, ist mit der interessanteste Teil des ganzen Werkes, ein Abriss der Geschichte des deutschen Liedes von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Immer auf Grund der Quellen, die freilich für die ersten 100 Jahre viel spärlicher fliessen als für die spätere Zeit, entwirft Friedländer ein Bild der Entwicklung und reiht die Ergebnisse der einzelnen Spezialforschungen zu einem fesselnden Ganzen aneinander. Auf die Zeit der Madrigalisten, auf das geistliche Lied und die Choralkomposition, auf die Wechselwirkung zwischen kirchlicher und weltlicher Musik wird im Verlauf der Darstellung näher eingegangen; dabei wirft manch scharfsinniges Urteil neues Licht auf diese Dinge, die schon durch die hier zum erstenmal erfolgte Zusammenstellung ihre Beziehungen aufdecken und dem Ver-

ständnis näherrücken. Auch in dieser allgemeinen Übersicht sind die wichtigsten Vorgänge in Poesie und Literatur, soweit sie sich in der musikalischen Bewegung widerspiegeln oder sie beeinflusst haben, stets mit einbezogen. Der Anlage entsprechend endet die Einleitung in einem kurzen Ausblick auf das Schaffen der Neueren bis in unsere Zeit hinein.

In der ersten Abteilung des ersten Bandes folgt nun das Hauptstück der Arbeit, die Bibliographie. In ihr haben wir ein Verzeichnis der zwischen 1689 und 1799 im Druck erschienenen deutschen Liederkompositionen, soweit sie der Nachforschung erreichbar waren. Es sind 489, mitunter umfangreiche Sammlungen, von denen jede einzelne hier genau besprochen wird. Natürlich kann auf Vollständigkeit kein Anspruch erhoben werden; vermutlich wird aber nur sehr weniges späterhin nachzutragen sein. Welche Mühe es machte, das alles zu sammeln und zu sichten, kann man sich denken. Alle Bibliotheken Deutschlands, auch einige ausländische und mancher Privatbesitz haben Beiträge zu diesem Quellenwerk geliefert, das an Reichhaltigkeit und Zuverlässlichkeit seinesgleichen in der musikalischen Literatur sucht. Der Bericht gibt Auskunft nicht nur über Titel und Publikationszeit und Ort der wichtigsten Auflagen aller Werke, sondern auch über die äussere und innere Gestalt der einzelnen Gesänge, über ihre Texte, ihre Schicksale, über allerlei Wissenswertes, das auf sie Bezug hat. Kurz, eine Unsumme von minutiösester Arbeit ist hier geleistet und ein Material gesammelt, wie wir es wohl auf keinem anderen Gebiete der Musikgeschichte besitzen.

Ein interessantes Bild gewinnt man aus dem Vergleich der Ziffern, die sich für die verschiedenen Abschnitte des 18. Jahrhunderts aus der Anzahl der Drucke ergeben. Ein stetiges Anwachsen der Produktion lässt sich verfolgen. Aus den Jahren 1689—1710 sind uns nur 6 Publikationen erhalten. Bis 1727 folgt dann ein Zeitraum, in dem das Lied zu schlummern scheint; aber es scheint nur so, denn wahrscheinlich lässt es sich in der noch undurchforschten Literatur der Solokantaten, der Opern und Oratorien nachweisen. 1750—60 verzeichnet der Bericht bereits 44 Sammlungen, bis 1780 ist die Zahl auf 106 angewachsen, und für die letzten beiden Jahrzehnte möchte der Verfasser nicht annähernd mehr für Vollständigkeit einstehen, so sehr geht die Entwicklung ins Breite.

Aus der Fülle des Materials heben sich durch ihre Bedeutsamkeit oder durch die liebevollere Behandlung, die sie erfahren, einzelne Erscheinungen heraus. Auf den wenig bekannten Philipp Heinrich Erlebach wird als einen verdienstvollen Vorgänger Bachs hingewiesen, auch für den wahrscheinlich lange nicht nach Gebühr geschätzten Telemann eine Lanze gebrochen. In ihrer Zeit weitverbreitete Sammlungen, wie das „Augsburger Tafelkonfect“ (1733) oder Sperontes' „Singende Muse an der Pleisse“ (1736—45)

werden eingehend erörtert, ihr Wesen und Einfluss klargelegt. War Sperontes' Werk eine Sammlung beliebter Kompositionen (zum Teil sogar instrumentaler Herkunft), denen neue Texte untergelegt sind, so schlug Gräfe in seinen beifällig aufgenommenen Liederbüchern den umgekehrten Weg ein: er sammelte beliebte Gedichte und setzte sie im Verein mit vier anderen Komponisten in Musik. Eine dritte, sehr wichtige Sammlung ist die von Hagedorn-Görner. Man muss es Friedländer Dank wissen, dass er auf das sinnige Kompositionstalent Joh. Valentin Görners wieder aufmerksam gemacht hat. Die Gesänge dieses zarten Tonpoeten sind mit das Erfreulichste, was die vorklassische Epoche des Liedes hervorgebracht hat. Traurig dagegen ist der Eindruck, den das Schaffen der sogenannten Berliner Schule macht, obgleich diese über die Theorie des Liedes manches Zutreffende aufgestellt hat. Die Werke der Krause, Quantz, Agricola, Graun, Kirnberger und Genossen zeichnen sich meist durch phantasielose Trockenheit und philiströses Wesen aus. Trotzdem weiss der Verfasser auch hier freundliche Züge hervorzuheben, weil er überall das Gute liebevoll aufsucht und sich der historischen Bedeutung bewusst ist, die ein Kunstwerk unabhängig von der rein artistischen besitzen kann. Im weiteren Verlaufe der Darstellung ziehen u. a. Ph. Emanuel Bach, Hiller, Reichardt, André, Neefe (der Lehrer Beethovens), J. A. P. Schulz, der jüngere Kunzen, Benda, Gluck, Haydn, Mozart, Zumsteeg und Zelter an uns vorüber. Auf die Berührungspunkte zwischen Zelter und dem Balladenmeister Loewe wird feinfühlig hingewiesen. Friedr. Nicolai ist ausführlicher behandelt um seines „feinen kleinen Almanachs" willen, der auf dem Umweg über Kretzschmar und Zuccalmaglio bis in die Neuzeit hinein seinen Einfluss geübt hat. Als einer der wichtigsten Vertreter Österreichs, wo das Lied wesentlich später, dann aber um so üppiger zur Blüte gelangte, ist der liebenswürdige Anton Steffan genannt, in dessen Musik man schon mit der Schuberts verwandte Züge zu entdecken glaubt. Endlich sind auch einige französischen Chansons mit einbezogen, die zwar nicht zu unserer Liedliteratur gehören, aber in Deutschland so verbreitet waren, dass sie hier nicht fehlen durften.

Die Bibliographie findet ihre Ergänzung und gewissermassen ihre Illustration in der zweiten Abteilung des ersten Bandes, in der die Musikbeispiele untergebracht sind. Natürlich konnten nicht annähernd alle Autoren berücksichtigt, vielmehr konnte nur eine gedrängte Auslese dargeboten werden. Die Zusammenstellung ist jedoch so geschickt, dass die 236 Nummern eine ziemlich klare Übersicht über die Liedproduktion des 18. Jahrhunderts gewähren. Das subjektive Moment, das sich auch sonst bei dieser Arbeit nicht völlig ausschalten liess, macht sich naturgemäss bei der Auswahl der Beispiele am meisten geltend. Wer das gesamte

Material kennt, würde vielleicht hier und da andere Stücke bevorzugen; das bleibt eben Sache des individuellen Geschmacks. Im ganzen neigt Friedländer zur Überschätzung; der weitaus grösste Teil dieser Gesänge ist für unser Empfinden nicht mehr zu retten. Für praktische Zwecke würde es sich empfehlen, aus dieser Literatur eine Anthologie nach rein musikalischen Kriterien herzustellen. Die gebotene Sammlung von Beispielen hat meines Erachtens mehr den Zweck eines wissenschaftlichen Belegs und kommt als solcher dem Buche zu statten, weil die Ergebnisse historischer Forschung durch lebendige Kunstanschauung nur gewinnen können. Ihren Wert erhöht noch der Umstand, dass fünf Sechstel der Lieder hier zum erstenmal im Neudruck erscheinen. Die ursprüngliche Fassung ist dabei gewahrt; nur hier und da sind in diskreter Weise durch den Druck kenntlich gemachte Mittelstimmen hinzugefügt. Wenn Friedländer dagegen sich für die Übertragung in moderne Schlüssel und Schreibweise entschlossen hat, so wird man das im Hinblick auf den Leserkreis, an den er sich wendet, gerechtfertigt finden.

In dem umfangreichen dritten Teil, der den zweiten Band füllt, tritt das kunstgeschichtliche Interesse hinter das philologische ganz erheblich zurück. Der Verfasser beschäftigt sich eingehender als irgend ein Musikforscher vor ihm mit der Literatur und kommt zu Resultaten, die hauptsächlich für Germanisten von Wichtigkeit sind. Es ist ihm gelungen, Irrtümer aufzudecken und den Stand der Kenntnisse durch neue Ergebnisse seiner Studien zu fördern. Von den wichtigsten Texten, die eine Rolle in der Geschichte des Liedes spielen, wird der Ursprung nachgewiesen und der Wortlaut der Varianten angeführt. Das Interessante liegt hier in der Fülle des Details. Darüber hinaus scheint mir die Bedeutung dieses Teiles, der vorwiegend statistischen Charakters ist, nicht zu gehen. Im Grunde ist die Kenntnis, wie oft und von wem ein Text komponiert worden ist, so willkommen sie für praktische Zwecke sein kann, doch, schon weil sie nie vollständig ist, von untergeordneter Bedeutung. Von Günther bis Goethe sind viele hundert Texte, chronologisch geordnet, in dieser Weise behandelt, wobei allerdings die Charakterisierung der Kompositionen, die Friedländer an dieser Stelle bis in die Gegenwart verfolgt, und die daran geknüpfte Kritik die Darstellung lebendig erhalten. Einzelne Untersuchungen treten bedeutsam heraus: so die Abschnitte über „Erwache Friedrike“ oder „Ich liebte nur Ismenen“, über „Gott erhalte“, über „Freude, schöner Götterfunken“ und die Geschichte des Grossvatertanzes. Vielleicht liegt der grösste Wert dieser Ermittelungen darin, dass wir die Schicksale der deutschen Dichtung in der Musik verfolgen und erkennen können, wie das Fortleben der Poesie oft allein der Tonkunst zu verdanken ist. Zugleich haben wir hier eine Art Lexikon,

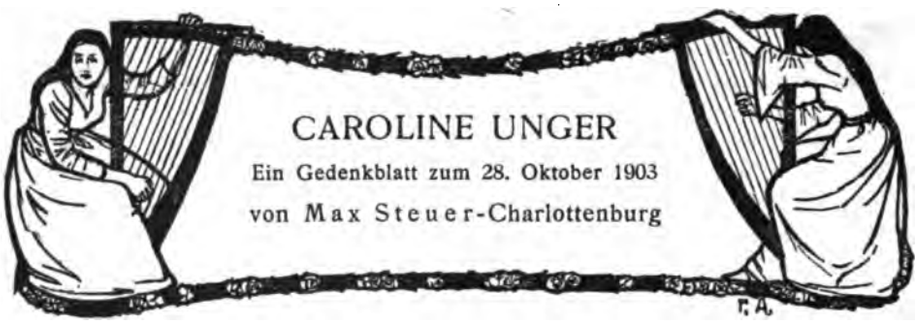
das über die Beziehungen der Dichter zur Musik erschöpfende Aufklärung gibt.

Eine Reihe von Registern vervollständigen den zweiten Band. Von allgemeinem Interesse ist die Statistik über die Kompositionen, die von den Liedern jedes Dichters bis 1800 nachweisbar sind. Aus diesem Anhang ergibt sich ein Bild, das für den Geschmack der Zeit bezeichnend ist. Während Lessing 119 mal, Schiller nur 43 mal in Musik gesetzt ist, finden wir 185 Vertonungen Goethescher Lieder. Überflügelt aber werden diese von Claudius (194 mal), Hölty (188 mal) und Voss (186 mal). Noch Ausgangs des Jahrhunderts sind nicht die Klassiker die Lieblinge der Musiker, sondern Gellert, Weisse, Gleim, Bürger, Hagedorn usw.

Wir sind am Ende unserer Betrachtung. Für die Allgemeinheit bietet die Lektüre des Werkes ohne Zweifel eine Steigerung. Die Beispiele der musikalischen Entwicklung wirken lebendiger als ihre Chronik, und die vielen interessanten Untersuchungen des dritten Teiles sind einem weiteren Kreise als dem der Musiker und Musikgelehrten zugänglich. Bei einer wissenschaftlichen Bewertung stellt sich jedoch das Verhältnis umgekehrt dar: da steht der erste Teil mit seinem reichen Quellenmaterial obenan. Der vornehme Geist, der in dem Buche herrscht, verleugnet sich auch darin nicht, dass der Verfasser, obwohl Autorität auf seinem Gebiete, sich nie zur Polemik verleiten lässt — oder doch fast nie. Nur einmal — um auch diesen Punkt zu erwähnen — wo es sich um das ihm teure Volkslied handelt, wendet er sich gegen vermeintliche Fälschungen, deren sich, auf Nicolai-Zuccalmaglio fussend, Brahms in seinen Bearbeitungen schuldig gemacht haben soll. Friedländer vertritt dabei den Standpunkt derer, die für die Definition des Volksliedes auf negative Merkmale, auf das Fehlen der Autorschaft, nicht verzichten wollen. Man kann aber sehr wohl dieser Definition eine andere, positive, entgegensetzen, die sich nur an die artistischen Werte hält, Werte, die auch ein lebender, wohlbekannter Komponist prägen kann. Die eine Definition fliesst aus philologischem Geiste, die andere aus künstlerischem Empfinden. Nach der einen würde ein Volkslied aufhören Volkslied zu sein, wenn nachträglich der Autor bekannt würde; nach der andern ruht sein Wesen in ihm selber unabänderlich begründet. Legt man diese künstlerische Definition des Volksliedes seiner Kritik zugrunde, so fallen die gegen Brahms — in aller Ehrerbietung — erhobenen Vorwürfe, denn wie wenige hatte gerade dieser Meister ein feines und sicheres Empfinden für das Volkstümliche und Nationale in der Musik.

Solche oder ähnliche Ausstellungen betreffen jedoch nur Unwesentliches und tun der Wertschätzung des Buches keinen Abbruch. Die „Quellen und Studien“ gehören zu den Werken, die es vertragen, dass man auch

ihre vielleicht anfechtbaren Punkte diskutiert. Nach Form und Inhalt sind sie eine vereinzelte Erscheinung in der noch jungen musikgeschichtlichen Literatur. Erst wenn in gleicher Weise weitere Gebiete bearbeitet sind, wird der eingangs beklagte Missstand zu schwinden beginnen. Deshalb ist es zu wünschen, dass Friedländer auf dem betretenen Wege weiterschreiten und andere ihm folgen mögen. Für das moderne deutsche Lied ist die Grundlage geschaffen. Fallen die hier gegebenen Anregungen auf fruchtbaren Boden, so ist dem Verfasser am besten gedankt für die rastlose Mühe und Arbeit, die er der Erreichung seines Zieles gewidmet hat.



Wenn eine deutsche Musikzeitschrift des 100. Geburtstages einer Sängerin gedenkt, die, wenn auch deutschen Ursprungs, doch in erster Reihe auf der italienischen Bühne gewirkt hat, so darf angenommen werden, dass dieser Künstlerin nicht nur ganz exzeptionelle Ehren-Qualitäten zu eigen gewesen, sondern dass auch einige Tatsachen vorhanden sind, die die Künstlerin mit deutschem Musik- und Geistesleben in mehr oder minder innige Beziehung bringen. Diese vielleicht nicht allgemein bekannten Momente einem weiteren Leserkreise näher zu bringen, soll in erster Reihe Zweck dieser Zeilen sein.

Caroline Unger — sie nannte sich späterhin Ungher, weil die Italiener sie ja sonst Undscher genannt haben würden — wurde am 28. Oktober 1803 in Stuhlweissenburg geboren und hat ihre gesangliche Ausbildung von Domenico Ronconi in Mailand erhalten. Die Bühne hat sie zuerst 1819 in Wien als Cherubim in „Figaros Hochzeit" betreten und dann bis 1825 dem dortigen Kärntnerthor-Theater angehört. Obwohl, wie gesagt, deutschen Ursprungs und deutscher Musik in technischer wie intellektueller Beziehung durchaus nicht fernstehend, ist sie um diese Zeit zur italienischen Oper übergegangen, die damals allerdings bei weitem bessere Aussichten bot, hat an grossen italienischen Opernbühnen und an der Salle Ventadour in Paris gesungen und sich auf dem Gebiet hochdramatischer Sopran-Partieen eine erste Stellung errungen. Sie hat zweifellos eine grosse, umfangreiche, wenngleich von Schärfe nicht freie Stimme besessen, die sie auch zur Bewältigung von Mezzosopran-Partieen befähigte. In welch hoher Gunst sie mit ihrer künstlerischen Intelligenz und dramatischen Schlagkraft bei den damaligen italienischen Komponisten gestanden haben muss, geht am besten daraus hervor, dass, um nur einige Namen zu nennen, Donizetti für sie die weiblichen Hauptpartieen in Parisina, Belisario (Antonina) und Maria di Rudenz, Bellini für sie La Straniera und Pacini für sie die Niobe geschrieben hat. Eine Rossinische Kritik, die Arthur Pougin in seinem Supplement zur Fétisschen „Biographie universelle des Musiciens" anführt, ist ein wahrer Panegyrikus. „Ardeur du Sud," heisst es da, „énergie du Nord, poitrine de bronze, voix d'argént, talent d'or." Wir werden späterhin noch sehen, dass dieser Hymnus doch in Wirklichkeit von den Tatsachen nicht allzu weit entfernt gewesen sein muss. Anfang der 1840er Jahre hat die Sängerin sich wieder der deutschen Bühne zugewendet, sie hat von 1840 bis 1842, bereits mit dem französischen Schriftsteller Sabatier verheiratet, der Dresdener Hofbühne angehört und dort am 5. September 1843 zum letzten Male die Bretter betreten. Gestorben ist sie im Frühjahr 1877 als Rentiere in ihrer Villa in Florenz. Kinder hat sie nicht gehabt; ihr Adoptivkind war die älteren Konzertbesuchern noch in angenehmster Erinnerung stehende feinsinnige Konzertsängerin Anna Regan. Wenn ich zunächst der Beziehungen der Künstlerin zur deutschen Tonkunst gedenke, so liegt hier wieder einmal einer jener nicht seltenen Fälle vor, wo der nachschaffende Künstler von dem schaffenden gewissermassen per Überfracht mit

in die Unsterblichkeit spediert wird. Es war am 7. Mai 1824. Ort der Handlung Das Kärtnerthor-Theater in Wien. Ein tauber Tondichter, Ludwig van Beethoven, führte seine neueste Symphonie — es war „die Neunte" — auf; er stand mit dem Rücken gegen das Auditorium und hörte somit nicht, was hinter ihm vorging. Und als nach dem Schluss des vierten Satzes der unglückliche Künstler den überströmenden Enthusiasmus des Publikums nicht hören konnte, da packte die resolute Altistin des Solo-Quartetts, Caroline Unger, den tauben Meister beim Arme, drehte ihn um, damit er das Händeklatschen der Aufgeregten wenigstens sehen konnte. Ein volles halbes Jahrhundert hat Caroline Unger diesen erschütternden, wahrhaft kunsthistorischen Moment überlebt. Ob sie ihn jemals vergessen hat?

Aber auch die deutsche Literatur hat Ursache, der genialen Künstlerin in Dankbarkeit zu gedenken; hat sie doch Rosen auf den Weg eines Dulders gestreut, dem der Dichtung Merkmal ein Kainsstempel gewesen ist, der sich an der Flamme des eigenen Genies verzehrt hat, an Nikolaus Lenau. Ende der 1830er Jahre hat der unglückliche Dichter die Sängerin kennen, schätzen und — lieben gelernt. Unter dem 25. Juni 1839 schreibt er: „Caroline (das ist eben Caroline Unger) sang vor Tische den ‚Wanderer' und das ‚Gretchen' von Schubert hinreissend schön. Es rollte wirklich tragisches Blut in den Adern dieses Weibes. Sie liess in ihrem Gesange ein singendes Gewitter von Leidenschaft auf mein Herz los. Sogleich erkannte ich, dass ich in einen Sturm geraten; ich kämpfte und rang gegen die Kraft ihrer Töne, weil ich vor Fremden nicht so gerührt erscheinen mag, umsonst, ich war ganz erschüttert und konnte es nicht verhalten. Da fasste mich, als sie ausgesungen, ein Zorn gegen das sieghafte Weib und ich trat ins Fenster zurück; sie aber folgte mir nach und zeigte mir bescheiden ihre zitternde Hand, wie sie selbst im Sturm gebebt" ... Und an anderer Stelle heisst es: „Caroline ist ein wunderbares Weib. Nur am Sarge meiner Mutter habe ich so geschluchzt, wie an jenem Abend, als ich die herrliche Künstlerin in ‚Belisario' gehört hatte ... Ich freue mich ihrer Freundschaft, denn sie ist, was ich ihr auch sagte, eine der höchsten Naturen, die wir auf Ehren zu verehren haben ... Ich wünsche, dass sie, wie sie sich vorgenommen, in einigen Jahren sich dem deutschen Schauspiel zuwendete; da wäre es eine Freude, ein Trauerspiel für sie zu schreiben." Der Dichter hat die Sängerin auch heiraten wollen. Sophie Loewenthal, seine verheiratete Freundin, hat ihm die Sache ausgeredet und obwohl die Sängerin den Dichter geliebt hat und die seine werden wollte, liess sich der haltlose Dichter von seiner Freundin doch zum Verzicht bewegen. Zwei Lieblinge des deutschen Volkes haben den Lebenspfad der genialen Frau gekreuzt, wenngleich der bedeutendere nur flüchtig, und doch wird es genügen, um das Andenken an die geniale Frau wachzuhalten. So lange die Welt sich an der „Neunten Symphonie" begeistern wird, wird man auch der Frau gedenken, die dem Schöpfer derselben ermöglicht hat, wenigstens zu sehen, welchen Eindruck sein Werk auf die Zeitgenossen ausgeübt hat.

BÜCHER

4. **Hugo Riemann: Grosse Kompositionslehre. II. (vorletzter) Band. Der polyphone Satz. (Kontrapunkt, Fuge, Kanon). Verlag: Spemann 1903, Berlin und Stuttgart.**

Das Wort von „viel Licht und viel Schatten" muss man auch für dieses Buch Riemanns ändern in: ein Meer von Licht und einzelne, für das Ganze belanglose, schwarze Punkte. Zu den letzteren zähle ich, wie in den meisten seiner Werke, einige Phrasierungsbezeichnungen, in denen kongruente Stellen so verschieden aufgefasst sind (statt gleichfalls kongruent), dass ihre Richtigkeit wohl keinem zweiten Menschen auf der ganzen Welt einleuchten mag. Befremdend wirkt der heftige Ausfall gegen die Stelle aus Bruckners Tedeum „in te dominum". Wenn sie gegen alle Regeln der Fuge verstösst, so ist eben es keine Fuge; die Etikette ist doch bei einer so wundervollen Wirkung herzlich gleichgültig. Und im übrigen ist Riemann auch gerade dadurch so gross, dass er trotz seiner immensen Gelehrtheit fast nie zum Schulmeister wird. Die Inanspruchnahme der ausschliesslich ungeraden Taktart für die Passacaglia dürfte sich nicht festhalten lassen. Das Buch ist auch für interessierte Nichtmusiker eine Gabe ersten Ranges. Wenn sie einzelne didaktischen Detail-Exkurse auslassen, so haben sie eine Reihe intimer zwangloser „conférences" aus der Musikgeschichte, die an Reiz schwerlich ihresgleichen finden. Dass auch der Fachmann unendlich viel aus ihnen lernen kann, ist selbstverständlich. Aufs innigste zu wünschen aber ist diese Lektüre besonders jenen Wilden, für die die wahre Musik erst mit der neunten Symphonie beginnt. Dr. M. Steinitzer.

5. **Hermann Ritter: Allgemeine illustrierte Enzyklopädie der Musikgeschichte. Band 3, 4, 5 und 6. Verlag: Max Schmitz, Leipzig.**

Von Ritters Enzyklopädie liegen nunmehr alle sechs Bände vor. Das Werk ist vollständig. Zunächst eine Übersicht über den Inhalt des 3. bis 6. Bandes: Der dritte Band behandelt „Die Musikentwicklung auf dem Boden von Italien, hervorgerufen durch die Renaissance" (Rom, die zwei venetianischen Schulen, Florenz, die beiden neapolitanischen Schulen, italienische Theoretiker vom 15.—17. Jahrh., Entwickelung der absoluten Instrumentalmusik vom 16. Jahrhundert an, Weltherrschaft der italienischen Oper und der italienischen Musik überhaupt bis ins 19. Jahrhundert). Der vierte Band befasst sich mit der Entwicklung der Musik in Deutschland: er behandelt zunächst die Entwicklung der deutschen Musik von der Reformation bis zu J. S. Bach und in einem zweiten Teil Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven. Ein Anhang birgt die Namen von Theoretikern des 17. und 18. Jahrhunderts und von namhaften Musikern der zweiten Hälfte des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im fünften Band werden behandelt die Hauptvertreter der Musik des 19. Jahrhunderts auf deutschem Boden (Schubert, Spohr, Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Chopin, Rubinstein, Berlioz, Liszt, Wagner); ferner „Das deutsche Lied und das Melodrama"; auch hier ein Anhang, der namhafte Musiker des 19. Jahrhunderts enthält. Endlich der sechste Band: „Die Musikentwicklung ausserhalb Deutschlands und Italiens". Wir erhalten hier die Hauptdaten der Musikentwicklung in Frankreich, Britannien, Polen, Russland, Böhmen,

Skandinavien, Ungarn (dabei die Zigeunermusik), Holland, Spanien und Portugal. Zwei recht interessante Abschnitte handeln ferner über die Musik in den Alpen und über die Musik der Chinesen. Ein Anhang enthält Schlussfragen und Antworten und eine Schlussbetrachtung: „Über Musik und Musikentwicklung". Jeder Band enthält eine ausführliche, sehr reichhaltige und übersichtlich angeordnete Bibliographie am Schluss; der sechste Band besitzt ausserdem ein sorgfältig angelegtes Gesamt-, Namen- und Sachregister über den Inhalt aller sechs Bände. — Von wenigen Einzelheiten abgesehen, lässt sich über das Werk nur Lobendes und Anerkennendes sagen; es wäre kleinlich, wollte man dem Verfasser Vorwürfe machen, weil er bei der Bearbeitung des ungeheuren Stoffes ein oder das andre mal zu kurz dargestellt oder geurteilt hat. Das ungeheure Material ist übersichtlich behandelt, die schwierige Form der katechetischen Frage und Antwort mit Geschick und Erfolg gehandhabt worden; was nicht ausführlich in den Hauptabschnitten behandelt wurde, hat wenigstens in den Anhängen Aufnahme gefunden und das Generalregister ermöglicht jederzeit ein rasches und sicheres Sichzurechtfinden. Viel interessante Einzelheiten haben ihr Plätzchen in den einzelnen Kapiteln gefunden und man kann wohl sagen: die Enzyklopädie wird dem Schüler zu Zwecken des Studiums, dem Lehrer als Lehr- und Hilfsbuch beim Unterricht, dem Musikfreund als erfrischende Lektüre, dem gebildeten Laien als Orientierungswerk gleich grosse Dienste leisten. Wie das Geschick, so ist auch der Fleiss des Verfassers bedingungslos anzuerkennen: er hat eine Bienenarbeit vollbracht, die ihm nicht jeder nachmachen kann. — Die Ausstattung der Bände ist ganz besonders zu loben; sie sind elegant und handlich; der Reichtum an Illustrationen und Schrift- und Notenbeilagen ist verblüffend; namentlich die Titelbilder der einzelnen Bände sind gut ausgewählt und verleihen der Arbeit auch den Wert eines an Anschauungsmaterial reichen Werkes. Dr. Egon von Komorzynski.

6. **Adolph Carpe:** Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage. Verlag: Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Der Titel verspricht mehr als das Buch enthält. Es hätte etwa benannt sein können: Der Rhythmus in der Klaviermusik und im Klavierspiel. Die allgemeinen theoretischen Ausführungen des Verfassers sind etwas weitschweifig und nicht frei von überflüssigen Polemiken gegen ungenannte „Herausgeber" oder „Pianisten". Entweder man nennt das Kind beim rechten Namen, oder man nennt's gar nicht. Gern folgt man dagegen dem Verfasser überall, wo er sich an das praktische Beispiel hält. Er zeigt sich hier als ein gediegener Kenner der Klaviermusik und seine Bemerkungen sind zutreffend und feinsinnig. Auch die rhythmischen Übungen, die er angibt, sind sehr gut. So darf das Buch als ein rhythmisches Vademecum für Pianisten empfohlen werden. Sie werden vieles darin finden, was ihnen für die Praxis nützlich sein wird. Dr. G. Münzer.

MUSIKALIEN

7. **Orchesterwerke des 17. Jahrhunderts.** 1. Journal du Printemps von J. C. F. Fischer. 2. Zodiacus von J. A. S.[1]) Herausgegeben von Ernst von Werra. Denkmäler deutscher Tonkunst. Erste Folge. 10. Band. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dem oft beklagten Mangel, dass unter den neueren Publikationen älterer Tonwerke gerade die historisch so wichtige Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bisher so dürftig vertreten war, hilft die Veröffentlichung des Journal du Printemps von Johann Caspar Ferdinand Fischer und des Zodiacus von J. A. S. durch Ernst von Werra im 10. Band der ersten Folge der Denkmäler deutscher Tonkunst

[1]) Nicht D. A. S., wie irrtümlicherweise auf dem Titelblatt des Bandes steht.

in dankenswert erfreulicher Weise ab. Während bis vor kurzem einzig Georg Muffats Florilegien (Denkmäler der Tonkunst in Österreich I, 2 und II, 2) an Streich-Instrumentalmusik aus jener Zeit im Neudruck vorlagen, lernen wir jetzt zwei neue wichtige Vertreter der Vor-Bachischen Orchestersuiten-Komposition kennen. Biographische Daten über J. C. F. Fischer fehlen fast vollständig. 1695 ist er bereits Hofkapellmeister des Markgrafen von Baden-Baden (Titelblatt des Journal du Printemps). Sein „Musikalischer Parnassus" ist der 1726 geborenen Markgräfin Elisabeth gewidmet, also wohl kaum vor das Jahr 1738 zu setzen. 1696 weilt Fischer mit dem durch die Franzosen (1689) aus seiner Residenz vertriebenen Markgrafen zu Schlackenwerth in Böhmen (Titelblatt der „Pièces de Claressin"), wo er, wie es scheint, bis in das erste Dezennium des 18. Jahrhunderts geblieben ist. 1729 und 1733 finden wir ihn in Rastatter Pfarrbüchern als Trauzeugen verzeichnet. Am 27. März 1732 stirbt seine Gattin, und noch 1738 taucht sein Name ohne den Zusatz p. m. (piae memoriae), also als der eines noch Lebenden auf. Sein Todestag ist vielleicht der 27. März 1746 (Casparus Fischer ohne weitere Notiz im Sterberegister). Das ist alles. Noch dürftiger ist es um die Biographie des Anonymus J. A. S. bestellt. Die Vermutung Dr. E. Vogels, dass sich hinter den drei Buchstaben der Autor der „Ars magna consoni et dissoni" (1693) Johann Speth verberge, hat sich als unbegründet herausgestellt. Dagegen wurde wenigstens der Name des Komponisten J. A. Schmierer oder Schmicerer neuerdings durch Dr. Albert Göhler aus gleichzeitigen Frankfurter und Leipziger Messkatalogen eruiert. Der 2. Teil des Zodiacus, den der Frankfurter Fastenmesskatalog von 1710 anzeigt, ist bis heute nicht wieder aufgefunden worden. Dr. Göhlers Schluss aus der Angabe von Augsburg als der Verkaufsstelle für den Zodiacus auf Augsburg als die Heimat bezw. den Wohnort Schmierers vermag Ernst von Werra bei der damaligen Wichtigkeit der Fuggerstadt für den süddeutschen Musikhandel und Musikverlag nicht beizutreten. Fischers „Journal" ist geschrieben für Streichquintett (2 Violinen, 2 Violen, Bass) und 2 Trompeten ad libitum, der „Zodiacus" für Streichquartett (Violine, Violetta, Viola, Violone). Ersteres enthält 8 Suiten (Partien) von 4 bis zu 8 Sätzen, letzteres deren 6 von 8 Sätzen (mit Ausnahme der 7sätzigen No. 3). Bei Fischer wie bei Schmierer wird die Suite regelmässig eröffnet durch eine Ouvertüre. Über den musikalischen Wert der beiden Werke sei es mir gestattet, Dr. Karl Nef, einen der besten Kenner der Instrumentalmusik dieser Periode, zu zitieren. Er sagt über das Journal (Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts): „Frische und Natürlichkeit sind seine Hauptvorzüge. An musikalischer Bedeutung kommt das Journal du printemps den Florilegien Muffats zum mindesten gleich. Muffat schreibt kunstvoller, Fischer ist ihm überlegen in prägnantem und charakteristischem Ausdruck. Erst kürzlich hat M. Seiffert Fischer als einen unmittelbaren Vorläufer Joh. Seb. Bachs in der Klavierkomposition nachgewiesen. Mit gleichem Recht kann man ihn auch einen Vorläufer des grossen Thomas-Kantors in der orchestralen Suitenkomposition heissen." Und über den Zodiacus (a. a. O.): „Jedenfalls war der Autor ein bedeutender Komponist. Sein Werk ist reich an musikalischer Erfindung und birgt eine Menge echter Charakterstücke in gefälliger Form. Man wird hier, wie bei Fischer, an den später lebenden Joh. Seb. Bach erinnert ... Auch die Ouvertürenform behandelt J. A. S. geistvoll und mit künstlerischer Freiheit ... Ich glaube, dass das Werk heute noch lebensfähig wäre, ganz abgesehen von seinem grossen historischen Werte." Wenn Nef demnach den J. A. S. fast über Fischer setzen zu wollen scheint, so ist dem gegenüber mit dem Herausgeber zu betonen, dass schon in bezug auf Gewandtheit, Reinheit und Klangfülle des Satzes der badische Hofkapellmeister seinem Zeitgenossen weit überlegen ist. Die Unsauberkeit und Nachlässigkeit im Satze, die für unsere modernen Ohren bei J. A. S. doch recht fühlbar hervortritt, könnte sogar auf die Vermutung hinleiten, dass er kein

Fachmusiker, sondern ein besserer Dilettant (etwa vom Schlage Rousseaus) gewesen sein möchte. Die Herausgabe der beiden Werke hat Ernst von Werra, soweit sich ohne detaillierte Nachprüfung urteilen lässt, mit Sorgfalt und guter Sachkenntnis besorgt. Druckfehler sollten in Monumentalausgaben, wie den Denkmälern deutscher Tonkunst, nach Möglichkeit vermieden werden. Dass gar das Titelblatt des Bandes beim Autor des Zodiacus die Initialen falsch (D. A. S. statt J. A. S.) angibt, hätte nicht vorkommen dürfen. Dr. Rudolf Louis.

8. **Max Reger:** op. 63. Monologe. (Zwölf Stücke für Orgel.) Verlag: E. F. C. Leuckart; op. 65. Zwölf Stücke für Orgel. Verlag: E. F. C. Peters; op. 67. Zweiundfünfzig leicht ausführbare Vorspiele für die Orgel zu den gebräuchlichsten evangelischen Chorälen; op. 69. Zehn Stücke für Orgel. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Max Reger. Freilich wird seine künstlerische Betätigung in ihrem gesamten Umfang noch nicht allgemein anerkannt. Doch seine Orgelwerke gewannen ihm die Anerkennung und Bewunderung der Besten unserer Zeit. Die drei Sammlungen von Orgelstücken (op. 63, 65 und 69) beweisen wiederum und im verstärkten Masse die nicht mehr abzuleugnende, schier unübertreffliche Meisterschaft seiner kompositorischen Technik. Ist an und für sich diese Tatsache ein erfreuliches Moment, so wächst die Bewunderung für solches Können mit der Erkenntnis, dass hier die schwierigsten Formen allein als Mittel zum Ausdruck, nicht als Selbstzweck angewandt sind. Nicht der „Tonsetzer", sondern der Stimmungskünstler in Reger zwingt zur Bewunderung. Das psychische Empfinden, das in diesen Tönen zum Ausklang kommt, ist freilich für unsere Tage so unzeitgemäss, als eben möglich. Ein Revenant aus jener Zeit, da nach den Greueln des 30jährigen Krieges unser Volk das Lachen verlernte, spricht in einer schwermütig lastenden Sprache zu uns. Will er die Schönheit des Lebens schildern, so geschieht es in schwerer Grandezza; ein letzter Schimmer von der güldenen Pracht des frühen Barock leuchtet auf. Will er scherzen, so verzerrt bittere Ironie den Scherz zur grimmen Satire. Von ringenden Mühen und schmerzenden Kämpfen sprechen herbe Klänge, mühvoll schleichende Melismen, wie sie ähnlich kein andrer vordem gefunden hat. Die Erfüllung des Daseins kann ein solcher Geist in diesem Leben nicht erblicken. Ein Jenseits voll seliger Freude, wie es Christi Kirche verspricht, gibt den Bedrängten dieser Erde himmlischen Ersatz. Das eigene Innenleben führte den Künstler immer wieder dazu, nach seinem Vermögen dem religiösen Gedanken zu huldigen, der Kirche, dem Träger solcher Weltansicht, zu dienen. So entstanden die „52 Choralvorspiele" (op. 67)! — Reger übergibt den deutschen Organisten mit dieser Sammlung ein Choralwerk, wie es seit dem Jahrhundert Johann Pachelbels, seit dem Wirken Joh. Seb. Bachs nicht wieder geschrieben worden ist. Trotz Brahms! — Die „Elf Choralvorspiele" in hohen Ehren, — jedoch es sind religiöse Studien eines Weltkindes, hochbedeutsame Versuche des grossen Meisters auf einem der Gesamtrichtung seiner Entwicklung fernerliegendem Gebiete. Regers Vorspiele dagegen, herausgewachsen aus dem kirchlichen Empfinden, gehören in den sonntäglichen Gottesdienst. Erst an solcher Stelle, in solcher Anwendung, wird der Stimmungsreiz dieser wundervollen Kunstwerke zum vollen Erblühen gelangen. Was Reger sagen will, das bringt sein Stil restlos zur Darstellung. Wie stets in seinen Orgelkompositionen benutzt er die Formengebung der älteren Meister. Nur einmal könnte an eine Kopie von: „O Welt ich muss dich lassen" in Brahms' Fassung gedacht werden. Es ist deshalb wohl notwendig, ausdrücklich festzustellen, dass Regers Vorspiel zu dem gleichen Choral vor der Herausgabe des Brahmsschen Werkes konzipiert und niedergeschrieben war. Jedes einzelne der vorliegenden Werke ist neuer Beweis für die eine Tatsache, dass Max Reger unstreitig der erste unter den modernen Orgel-

komponisten ist. Es ist Pflicht, insbesondere der deutschen Organistenwelt, durch ein gründliches Studium der Werke, durch ein liebevolles Einleben in des Meisters Wesensart, sich dieser imponierenden Künstlererscheinung würdig zu erweisen.

Karl Straube.

9. **Collegium musicum.** Auswahl älterer Kammermusikwerke für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgegeben von Prof. Dr. Hugo Riemann. Nr. 1—6, 8 und 19. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die sechs ersten Hefte dieser Sammlung, deren Klavierstimmen je 3 Mk., Streichstimmen je 60 Pf. leider kosten, bilden die 6 Orchestertrios für 2 Violinen, Violoncello und Basso continuo op. 1 von dem Mannheimer Johann Stamitz (1717—1757), den Riemann sehr verdienstlicherweise als Vorläufer Haydns als Symphoniker aus der unverdienten Vergessenheit gerissen und auch in seiner grossen Kompositionslehre vielfach zitiert hat. Diese Orchestertrios, die sich auch zur Not von 3 Streichinstrumenten allein ohne den nach dem Continuo vom Herausgeber mit bekannter Sorgfalt bearbeiteten Klavierpart spielen lassen, enthalten fast durchweg ganz prächtige Sätzchen, die für erste Ensembleübungen wie geschaffen sind und bei Schüleraufführungen ganz vorzüglich verwertet werden können. Weit interessanter und musikalisch wertvoller erscheint mir No. 8, ein viersätziges Trio in d-moll für Violine, Viola und Basso continuo in Kanonform von Johann Friedr. Fasch (1668—1758), keine blosse Spielerei mit der Form, sondern ein Musikstück, das sehr wohl unter der Flagge Joh. Seb. Bachs segeln könnte und das auf weitere Werke Faschs, die Riemann in Aussicht genommen (darunter ein Streichquartett!), sehr gespannt macht. Dagegen kann ich nicht finden, dass die Herausgabe des zweisätzigen D-dur-Trios für Klavier, Violine und Violoncello von Joh. Chr. Bach (1735—1782) unbedingt notwendig war; die Violoncellstimme dient übrigens hier wie auch noch in den Haydnschen Klaviertrios nur zur Verstärkung des Klavierbasses, so dass das Werk als Duo für Klavier und Violine gespielt werden kann.

10. **Ernst von Dohnanyi:** op. 7. Quartett (A-dur) für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: L. Doblinger, Wien.

Als seinerzeit dieses Quartett von Joachim aus dem Manuskript gespielt wurde, habe ich nicht (vergl. „Die Musik" Jahrgang I, 1504) denselben günstigen Eindruck gehabt wie jetzt, nachdem ich das Werk wiederholt selbst gespielt habe; möglich, dass der Komponist es mittlerweile umgearbeitet hat. Dass er unter dem besonders im ersten Satz bemerkbaren Einfluss von Brahms schreibt, mache ich ihm nicht zum Vorwurf, um so weniger, als er auch viel Eigenartiges gibt; so ist z. B. das reizende Intermezzo in bezug auf Harmonik und Klangwirkungen ein Unikum. Auf letztere versteht sich der Komponist überhaupt sehr; trotzdem er Klavierspieler ist, weiss er die Streichinstrumente aufs beste auszunutzen. Der langsame, gedankenreiche Satz ist von edler Melodik. Der erste zeichnet sich durch vortreffliche Stimmführung aus; interessant ist gegen den Schluss die Stelle, wo der 3/4 Takt ständig mit dem 4/4 wechselt. Den letzten Satz kann nur ein Ungar geschrieben haben; famos macht sich der öfters angewandte Orgelpunkt. Hinsichtlich der kontrapunktischen Arbeit ist dieses Quartett sehr gelungen. Wegen seines Gedankeninhalts und seiner prächtigen Klangwirkungen sei es aufs nachdrücklichste allen Quartettfreunden und vor allem auch zur öffentlichen Vorführung empfohlen.

11. **Jan Brandts Buys:** Quintett (D-dur) für Flöte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Kein Satz dieses in klanglicher Hinsicht wohllautenden Quintetts trägt eine Tempobezeichnung, jeder eine Überschrift, nämlich Satz 1: „Und es waren Hirten auf dem Felde, die hüteten des Nachts ihre Herde; 2: Und siehe! Diesen erschien ein Engel des Herrn; ein göttlicher Lichtglanz umleuchtete sie; 3: Und es kamen die Weisen

vom Morgenlande, um das Kindlein anzubeten; 4: Ich verkündige euch eine grosse Freude, denn heute ist euch der Heiland geboren." Was Haydn seinerzeit für die Passion Christi (Streichquartett: Die sieben Worte des Erlösers) versucht hat, unternimmt Brandts Buys also für die Geburtsgeschichte des Heilands. Am wenigsten ist ihm dieser Versuch im Finale gelungen, das sehr wenig innerlich und beinahe gewöhnlich in der Melodik ist. Gut getroffen ist der pastorale Charakter des ersten Satzes, der freilich keine Probe eines starken Talents ist. Ein hübsches, durch Klangeffekte ausgezeichnetes Scherzo ist der zweite Satz, aber von einem göttlichen Lichtstrahl ist nicht allzuviel zu verspüren. Ebenso ist der dritte (langsame) Satz an sich ein schönes Musikstück, das auch den ersten Teil des Programms durch eine Art Marsch deutlich illustriert.

12. **Leone Sinigaglia**: op. 20. Konzert für Violine und Orchester. Ausgabe für Violine und Pianoforte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Gelegentlich der Vorführungen dieses Konzerts aus dem Manuskript durch Arrigo Serato ist es von verschiedener Seite in der „Musik" rühmend erwähnt worden. Es ist jedenfalls ein in grossem Zuge und symphonischem Stil angelegtes Konzert, nicht übermässig schwer und durchaus violingerecht geschrieben. Dadurch, dass es in die Volksausgabe Breitkopf aufgenommen ist und nur 6 Mk. kostet, dürfte es der Verbreitung sicher sein. Seine Vorführung wird immer Interesse erwecken. W. A.

13. **Ludwig Thuille**: Traumsommernacht, für 4stimmigen Frauenchor, Solo-Violine und Harfe (oder Klavier) op. 25; Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Das Bierbaumsche Gedicht ist schon halb Musik und wenn ein Musiker wie Thuille die Noten dazu setzt, dann kann der Erfolg nicht ausbleiben. Das prächtige Stimmungsbild, nur durch die systematischen Wiederholungen der zweitaktigen Motive etwas allzusehr erweitert, wird viele Verehrerinnen finden. Thuille ist durch sein Bläser-Sextett und mehrere Opern rasch zu einiger Berühmtheit gelangt. Möchte er in ruhigem Schaffen und wohlerwogenem Herausgeben nur seiner besten Schöpfungen bald in die erste Reihe unserer Tonkünstler treten — fernbleibend den spekulativen, nur die rasche Ausbeutung ins Auge nehmenden Anerbieten einiger Verleger, wodurch schon mancher den höchsten Zielen zuschreitender Gutschreiber zum Vielschreiber geworden ist.

14. **Hans Koessler**: Der 46. Psalm (Gott ist unsre Zuversicht und Stärke) für Doppel-Soloquartett und Doppelchor (16stimmig, a cappella); Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Hans Koessler — laut Aufdruck auf den uns vorliegenden drei Werken „ordentlicher Professor an der Königl. Musikakademie in Budapest" — (auf Brahmsschen und sonstigen Meisterwerken fanden wir ähnliche Personalien just nicht!) — wird in letzter Zeit als Verfasser von Kirchen- und Kammermusik oft genannt. Mit der Herausgabe seines „46. Psalm" hat die Verlagsfirma dem Autor wohl eine Freude bereitet, und zugleich ein grosses finanzielles Opfer gebracht, da erfahrungsgemäss solche Werke, auch wenn sie noch so vortrefflich sind, keinen nennenswerten Absatz finden. Die Erfindung in diesem 46. Psalm dünkt uns hinter der Mache erheblich zurückgeblieben zu sein und wenn bei einer, nur mit immensen Schwierigkeiten verbundenen Aufführung, sich die vom Autor erhoffte Wirkung auch tatsächlich ergibt, so verdankt er das wohl hauptsächlich seiner unverkennbar dramatischen Begabung. Erstklassige Vereine, die einen Versuch wagen sollten, wollen sich vorher an die Verlagshandlung wenden mit der Anfrage, ob auch Stimmen des Werkes zu haben sind — die Partitur enthält diesbezüglich keinerlei Vermerk.

15. **Bernhard Scholz**: Deutsches Flottenlied für Männerchor op. 86; Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Das „Deutsche Flottenlied" von B. Scholz (dem Kölner Männergesangverein ge-

widmet), den charmanten Text musikalisch in vortrefflichster Weise illustrierend, wäre als Meistersang, als aufgegebener Chor beim Frankfurter Kaiserwettstreit der Aufführung wert gewesen. Technisch nicht leicht, aber auch die Grenzen der Leistungsfähigkeit nirgends überschreitend, wäre dieser Komposition, bei obigem Feste gewählt — zum mindesten hätte der genannte Verein die Verpflichtung zur Aufführung gehabt — ein dauernder Repertoire-Erfolg beschieden gewesen. Fritz Baselt.

16. **Ernst Ed. Taubert:** Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 62. — Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 64. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Als op. 62 und 64 hat E. E. Taubert eine Anzahl klangschöner Lieder herausgegeben. Wenn auch an Erfindung nicht durchaus gleichwertig, haben diese Gesänge doch so viele Vorzüge, dass wohl jedes einzelne des Empfehlens wert ist. Besonders glücklich war der Komponist in der Vertonung der Dichtungen „Das Lied vom deutschen Schmied" von Conrad Ferdinand Meyer und „Weltflucht" von Georg Busse-Palma. Kraftvolle Erfindung, sowie technische Ausarbeitung vereinigen sich mit der poetischen Grundstimmung in glücklicher Weise.

17. **W. Heinemann:** Spaziergänge durch Wald und Flur. Klavierstücke zu vier Händen für die Jugend. — Sechs Klavierstücke. op. 2. — Sechs Lieder für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 7. — Sechs Kinderlieder mit Klavierbegleitung. op. 8. — Dieselben zweistimmig. — Sechs Kinderlieder für Mezzosopran mit Klavierbegleitung. op. 6. — Kinderlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 9. — Vier Gesänge mit Klavierbegleitung. op. 12. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Wilhelm Heinemann kultiviert mit Vorliebe das leicht graziöse Genre. Mit seiner flüssigen Melodik, seinem vortrefflichen und wohlklingenden Klaviersatz, seiner formalen Geschicklichkeit eignet er sich hier ebenso gut wie für den tändelnden Ton der Kinderlieder. Manch glückliche Eingebung ist ihm da gekommen. Die paar Anläufe, auch mit Ernst und sogenannter geistigen Vertiefung aufzuwarten, stehen ihm nicht zu Gesicht. Wozu denn die Selbstverleugnung?

18. **Emil Söchting:** Weihnachtslied für eine Singstimme mit Klavier oder Harmonium. op. 31. — Dasselbe für zwei Singstimmen mit Klavier. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Söchtings „Weihnachtslied" trifft in seiner natürlichen Anspruchslosigkeit den schlichten Volkston sehr gut.

19. **Josef Reiter:** Des Sängers Fluch. Ballade für eine mittlere Stimme mit Pianoforte. — Frau Hitt. Ballade für eine mittlere Stimme mit Pianoforte. Verlag: Th. Rättig, Leipzig.

Josef Reiter versucht in diesen Balladen Loewesche Pfade zu wandeln. Vergebliche Liebesmühe. Weder bezüglich der melodischen Erfindung noch der musikalischen Charakterisierung des Stoffes weiss er zu interessieren. Mit dem „wie er sich räuspert und wie er spuckt" ist es noch lange nicht getan. Zu solchen Aufgaben gehört doch mehr Talent, als es Josef Reiter aufzuweisen vermag.

20. **Oskar Wermann:** Neun Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 125. Verlag: J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Die Bahnen, auf denen sich Oskar Wermann in seinem op. 125 bewegt, sind von altersher schon so weit ausgetreten, dass man sich unmöglich an irgend einer Ecke oder sonstigen Holprigkeit stossen kann. Die Lieder sind mit ihrer glatten Faktur gut gemeint und wohlklingend, ohne jedoch ein tieferes Interesse zu erregen. Adolf Göttmann.

21. **Julius Klengel:** Konzert No. 4 (h-moll) für Violoncell und Klavier; Kadenz und Schluss zum Violoncell-Konzert op. 33 von Robert Volkmann; Technische Studien durch alle Tonarten für Violoncell; Suite No. 2 (a-moll) op. 40 für Violoncell und Pianoforte. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wie die anderen Konzerte des berühmten Cellomeisters bietet auch dieses vierte dem Spieler schwierige, aber nicht unlösbare technische Probleme und Gelegenheit zur Entfaltung eines gesangvollen Tones. Noblesse, Formenschönheit und flüssige Arbeit zeichnen dieses Werk in jeder Hinsicht aus. Dass Klengel sich zur Herausgabe der Kadenz zum Volkmannschen Konzert entschloss, kann nicht hoch genug angerechnet werden, denn die Kadenz ist ein Meisterstück in ihrer Art. Zu ihrem Ruhm brauche ich nichts mehr zu sagen, denn ihre Vorzüge sind schon seit Jahren durch den praktischen Gebrauch bekannt. Die zweite Suite wahrt gleich der ersten op. 1 die antike Einfachheit und kann zum Studium empfohlen werden. Ebenso die „Technischen Studien", die Tonleitern durch ein, zwei und drei Oktaven, nebst Akkorden und gebrochenen Terzen enthalten und dem Fleisse des Spielers die mannigfaltigsten Variationen bieten.

22. **Richard Franck:** Sonate No. 2 (es-moll) für Violoncello und Klavier. op. 36. Verlag: Schlesingersche Buchhandlung (R. Lienau), Berlin.

Diese Sonate bedeutet einen unverkennbar grossen Fortschritt gegen seine erste, an dieser Stelle besprochene. Es ist ein tiefempfundenes Werk, das überall ernst zu nehmen ist. Die ersten beiden Sätze enthalten das Wertvollste, der letzte Teil verliert sich allzusehr ins Chromatische, abgesehen von einem reizenden kleinen, hineingeworfenen Andante. Überall zeigt der Komponist sich als ein Meister des Ausdrucks und der Technik, und überall bemerkt man eine selbständige Natur. Freilich leicht ist das Werk nicht zu spielen, die zum Studium aufgewandte Mühe wird sich aber lohnen.

23. **Julius Röntgen:** Sonate (a-moll) für Violoncello und Klavier. op. 41. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Der Sonate ist in erster Linie nachzurühmen, dass sie den Cellopart in dankbarster Weise behandelt. Der Spieler kann in Tongebung schwelgen, nirgends stört eine spröde Technik den Wohlklang des Ganzen. Das ist viel wert bei einem Instrument, das in der Technik so schwer zu wirklichem Klingen zu bringen ist, wie das Violoncell. Auch sonst bietet die Sonate neben aller flüssigen Arbeit viel melodische Schönheiten und echte Musik. Temperamentvoll und empfindungswarm gespielt muss sie grossen Eindruck machen.

24. **Ludwig Thuille:** Sonate (d-moll) für Violoncello und Pianoforte. op. 22. Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Ein gross angelegtes Werk. Unverkennbar ist der Schwung, der den beiden Ecksätzen innewohnt. Im übrigen werden die guten Einfälle durch allzu verzwickte rhythmische und harmonische Kombinationen leicht verdeckt. Überall zeigt sich aber der ernste, dem Trivialen und Gewöhnlichen abholde Musiker. Hugo Schlemüller.

25. **Wilhelm Kienzl:** Drei Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 66. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Die drei Gesänge Kienzls sind edel und fein empfunden, zeigen eine glückliche Verschmelzung des melodischen und deklamatorischen Prinzips und tragen ein vornehmes harmonisches Gewand. In „Ekstase" ist der dithyrambische Ton der Dichtung recht gut getroffen. In dem reizvollen „Wiegenlied" wäre etwas weniger unruhige Modulation zu wünschen. Bei dem mehr rezitativisch gehaltenen „Meine Mutter" fällt der Schwerpunkt in die Klavierbegleitung, die den schmerzlichen Ernst des Gedichts in sprechenden Harmoniefolgen zum Ausdruck bringt. Dr. A. Schüz.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1903, No. 19 u. 20. — Ein Aufsatz von Fred Brandes behandelt das abenteuerreiche Leben des Kapellmeisters und Reformators des englischen Musiklebens „Dr. August Friedrich Manns". Originell und interessant sind Camille Mauclairs Gedanken über „Richard Strauss und die Musik seit Wagner". Mauclair sieht in dem weit mehr von Liszt und Berlioz als von Wagner beeinflussten Symphoniker Strauss den Mann der Zukunft; er nennt ihn „den ersten Deutschen, dessen Name aus dem ungeheuren Schattenkreise hervorgegangen ist, den Bayreuth auf das musikalische Deutschland geworfen". Neue Wege muss die deutsche Musik wandeln, die wohl am Fuss des Wagnerschen Kunsttempels vorüber wandeln, aber sich von diesem entfernen. „Das Wagnertum hat aufgehört, die erste Rolle zu spielen und gehört von jetzt an der Geschichte an. Ein neues Leben beginnt für die ‚menschliche' Musik: denn so gross ein Mensch auch ist, er ist nie eine ganze Kunst für sich allein, und es ist gut, dass er das nicht ist!" Eine kleine gehaltvolle Studie Karl Grunskys behandelt „Hugo Wolf als Lyriker"; in seinem Artikel „Hugo Wolf als Kritiker" nimmt Hugo Klein eine Ehrenrettung vor, indem er zeigt, wie ungerecht es ist, Wolf als Kritiker nur gehässige Leidenschaftlichkeit zuzuschreiben. Sehr stimmungsvoll ist Adolf Kesslers Skizze „Eduard Mörike", an die sich eine Analyse „Hugo Wolfs Mörike-Lieder" von G. v. Lüpke anschliesst. Ein bisher unbekannter Brief von Wolf an den ihm befreundeten Rechtsanwalt Faisst in Stuttgart (Wien, 21. April 1898) wird veröffentlicht, in dem es u. a. heisst: „Was die ‚Verstimmung' anlangt, so steckt dahinter nichts anders als mein stilles, ruhiges Wesen, was manche Leute befremdend anmutet und als Verstimmung ausgelegt wird. Dass ich Besuche ungern empfange und Einladungen fast regelmässig ausschlage, auch Besuche in seltensten Fällen erwidere, das ärgert die meisten. Aber ich denke denn doch einmal leben zu dürfen in der Weise, wie es mir und nicht wie es andern behagt, zumal, wenn ich mich dabei völlig reserviert halte, um ja niemandem nahezutreten. Weniger kann man von seinen Mitmenschen denn doch nicht verlangen, als dass sie einen ungeschoren sein lassen sollen!"

DIE ZEIT (Wochenschrift, Wien) 1903, No. 463. — Batkas Aufsatz „Gerhard Schjelderup, der Musikdramatiker Norwegens" enthält einen bedeutenden Hinweis auf diesen Künstler, von dem Batka u. a. sagt: „Ein Künstlertypus, wie man ihn sonst kaum findet. Ein tiefer, eingefleischter Idealismus, eine hohe Auffassung des Künstlerberufes ist ihm eigen. Jeder Satz, den er dichtet, jede Note, die er komponiert, ist mit Herzblut geschrieben, ist Ausdruck des eigenen, bewegten Seelenlebens ... Er schafft seine Opern nicht als Marktware, sondern für künstlerische, mitempfindende Menschen, er ist ein Aristokrat der Bühne, er hat nichts, was Massengefühl weckt; und man möchte zuweilen staunend fragen, was einen so innerlichen Tondichter gerade zur dramatischen, zur theatralischen Gattung drängte ... Dass er ein echter Künstler ist, dafür möchte ich mich nach dem, was ich von ihm kenne, verbürgen ... Ich selbst verehre in Schjelderup eine der reichsten und eigenartigsten künstlerischen Persönlichkeiten der Gegenwart."

ÖSTERREICHISCHE VOLKSZEITUNG (Wien) 1903, No. 230. — Ein Aufsätzlein „Eine Erinnerung an Beethoven" von J. Diemberger weist auf das niederösterreichische Dörfchen Gneixendorf hin, wo Beethoven Ende 1826 wohnte und das letzte seiner Streichquartette schrieb. Sein damaliges Wohnhaus ist noch wohl erhalten, die Gegend einsam und naturprächtig. Der vor wenigen Wochen in Wien verstorbene „Kaltenbrunner Poldi", ein Bauer, der als Knabe Beethoven oft auf Spaziergängen das Notenpapier hat nachtragen dürfen, erinnerte sich bis in sein Alter noch gar wohl an den Meister.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND 1903, No. 9. — Aus dem Inhalt des Heftes ist besonders der sehr interessante, von O. Köstlin erstattete Jahresbericht des Vorsitzenden für das Jahr 1902/3 hervorzuheben.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1903, No. 34/35. — Nach geistvoller Behandlung der Musik Aubers und Rossinis und des Hierhergehörigen bei Haydn, Mozart und Beethoven bricht Camille Bellaigue in dem Schluss seiner Abhandlung „Der Esprit in der Musik" in die Klage aus: „Geist Mozarts und Haydns! Esprit Aubers, Rossinis, ja und auch Offenbachs! Geist der Verwicklung und Intrigue, der Beobachtung, der Psychologie und Karikatur; Esprit, der nur ein Spiel der Töne ist, ein glückliches Schauen der Wesen und Dinge, warum drohst du in all deinen Formen aus unserer Kunst zu verschwinden?... Die Musik quält sich und quält uns täglich mehr; immer mehr straft sie das Wort des Philosophen Lügen: ‚Was schön ist, ist leicht, und der Genius hat beschwingte Sohlen'!" Ausserdem enthält das Heft einen ausführlichen Bericht über die Münchener Wagner-Festspiele von Otto Lessmann.

PRAGER TAGBLATT 1903, No. 231 und 232. — Hier veröffentlicht Arthur Seidl sehr lesenswerte Reminiszenzen unter dem Titel „Meine Erinnerungen an Heinrich Porges". Mehrere Briefe von Porges werden hier gedruckt, aus denen zum Teil ersichtlich ist, welch ein wagnertreuer Idealist Porges war und wie tiefen Gemüts.

THE MUSICAL WORLD (London) 1903, No. 8. — Aus dem reichen Inhalt des Heftes sei ganz besonders der Aufsatz „Richard Strauss, Tschaikowsky and the idea of death" von Lawrence Gilman hervorgehoben — ein geistvoller Vergleich zwischen „Tod und Verklärung" von Strauss und Tschaikowskys „Sinfonie pathétique". Im übrigen enthält die Nummer die Artikel: „The recent R. Strauss festival in London" von Edwin Evans, „The other side of music study at Paris" von Fannie Edgar Thomas und einige bedeutende Aufsätze von aktueller Färbung.

FRANKFURTER ZEITUNG 1903, No. 238. — Edgar Istel handelt hier über „Goethe und J. F. Reichardt". Interessant ist es, die ganz verschiedenen Ansichten Goethes und Schillers in bezug auf Reichardt mit einander zu vergleichen. Goethe war von Reich rdt entzückt; Schiller sagte von ihm: „Dieser Reichardt ist ein unerträglich aufdringlicher und impertinenter Bursche, der sich in alles mischt und einem nicht vom Halse zu bringen ist."

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK 1903, No. 9. — Das Heft enthält einen gehaltvollen Aufsatz über „Heinrich von Herzogenberg" von Ernst Rabich, der Herzogenbergs an Leiden reiches Dasein voll Mitgefühls darstellt und seine Schöpfungen mit Verständnis würdigt. Einen „Reichen" nennt ihn Rabich: „Reich an Schaffen, reich an Wissen und Können, reich an Freuden, reich an

Leiden.“ Er stellt sein kirchenmusikalisches Schaffen ganz besonders hoch und vergleicht seine Lieder sehr hübsch und wohlbegründet mit der duftigen Lyrik Eichendorffs. — Im selben Heft befindet sich eine wertvolle Abhandlung von Elsbeth Friedrichs: „Der ästhetische Wert der Elementargrössen in der Musik“. In ausführlicher Darlegung wird hier das Wesen der Konsonanz und der Dissonanz erörtert. Die Verfasserin emanzipiert sich von der formalistischen Anschauung, die besagt, durch die erklingende Dissonanz werde die Konsonanz schon in der Erwartung angeregt. Sie sagt, wenn auch die Konsonanz zweifellos sinnlich angenehmer sei als die Dissonanz, so würden für den reflektierenden Geist Konsonanz und Dissonanz zu Symbolen eines charakteristischen Wohls und Wehes. „Alles Leid, das aus dem Zank, dem Hader, dem Nichtübereinstimmen menschlicher Verhältnisse entspringt, kann zu einem Gefühl der Bitterkeit und tiefen Trauer namenlos die Seele füllen — keine Worte, keine Darstellung vermag diese Stimmung auszudrücken, nur die Dissonanz gibt ihre Eigentümlichkeit wieder. Für das unnennbare Wohlbehagen und den Frieden, der das menschliche Innere füllen kann durch völlige Übereinstimmung menschlicher Zustände, durch gegenseitige Zustimmung, durch einigende Versöhnung, ist die Konsonanz das einzige treffende Ausdrucksmittel. Nicht den einzelnen Vorgang, nicht das einzelne äussere Ereignis oder das einzelne innere Gefühl stellt sie dar, sondern die mit solchen Erlebnissen zusammenhängenden Stimmungen regt sie an.“ Ausserdem enthält das Heft einen Jubiläumsartikel „Johann Christoph Bach“ von Max Puttmann und einen Aufsatz über „Musikschulen“ von Hans Schmidkunz.

FRANKFURTER ZEITUNG 1903, No. 249. — Felix Weingartners Feuilleton „Die Zentenarfeier für Hektor Berlioz in Grenoble“ enthielt die schönen und wahren Sätze: „Es ist nun wirklich gut, dass wir Menschen, obwohl die Zeit nach Kants Lehre nur eine aprioristische Denkform unseres Gehirns sein soll, doch so fest an der Vorstellung der Zeit hangen, dass der Ablauf eines Säkulums immer sehr vernehmbar an unseren Verstand, aber auch an unser Herz und Gewissen klopft. Männer, deren wir selten oder nie gedenken, werden uns plötzlich lebendig, wenn ein Gedenktag an sie erinnert, und wir überlegen, wie wir sie feiern sollen. Empfinden wir nur schuldigen Respekt vor ihrem Wirken, so gleicht die Feier einer Seifenblase, die uns für eine kurze Spanne Zeit leuchtende Farben vortäuscht, um nachher in graues Geriesel zu zerstieben. Sind aber lebendige und Leben spendende Werke vom Gefeierten ausgegangen, denen keine Spur des Alters anhaftet, so glänzt ein flammendes Feuerzeichen weithin hell durch die Lande und Tausende blicken staunend darauf hin.“

OSTDEUTSCHE RUNDSCHAU (Wien) 1903, No. 247. — Der Aufsatz „Herman Zumpe †“ von Richard Braungart lobt namentlich Zumpes „angeborene Neigung zum Pathetischen und zum Grosszügigen“ und seine „al fresco-Gestaltung“ und verbreitet sich besonders über Zumpes kompositorische Tätigkeit.

BRESLAUER ZEITUNG, 1903, No. 628. — „Herman Zumpe †“ von Eduard Engels — eine ergreifende Darstellung des Ringens und Kämpfens dieses Lebens. „Sicher ist, dass Zumpe sich nie mit einer Leistung zufriedengegeben hat, die zu überbieten noch innerhalb des Bereiches seiner oder seiner Mitarbeiter Kräfte lag. Er verlangte von sich und anderen das Höchste und das trug eine Weihe in seine Aufführungen, die nur für ganz feine Sinne von der echten Weihe des Genius zu unterscheiden war.“

DEUTSCHE WACHT (Dresden), 1903, 27. 8. — Ein G. unterzeichneter kurzer Auf-

satz „Zur Parsifal-Aufführung in Amerika" klingt in die Worte aus: „Parsifal ist das tiefste Werk Wagners, in dem er sein aus der Vereinigung von Siegfried und Christus hervorgehendes Ideal des Zukunftsmenschen enthüllt hat. Diese Idee wird ihrem ganzen Wesen nach nur in Deutschland auf Verständnis zu rechnen haben; für die Amerikaner bleibt ‚Parsifal' selbst bei der besten künstlerischen Wiedergabe ein sensationelles Schaustück."

STANDARD (London), 1903, 4. 9. — Ein kurzer Bericht über „Promenaden-Konzerts" befasst sich mit Strauss' „Till Eulenspiegel", der „a gigantic humoresque" genannt wird.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London), 1903, Nr. 393. — Bringt den Schluss von E. Prouts Analyse „Grauns Passion Music", in der „Der Tod Jesu" „a work of very considerable musical value" genannt wird, und mehrere anderen wertvollen Aufsätze und Berichte.

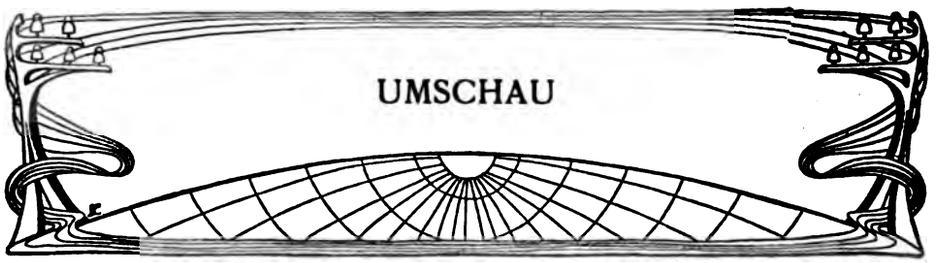
TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin), 1903, No. 201. — „Neue Beiträge zur ‚Parsifal'-Frage": Die Veröffentlichung der interessanten Zuschrift eines Musikers, Rud. M. Br., die ohne Zweifel allgemeine Verbreitung verdient. Der Verfasser weist einleitend auf „Weimar" und „Bayreuth" als zwei kunstgeschichtliche Tatsachen hin, die im deutschen Geistesleben des 19. Jahrhunderts zwei Marksteine von ewiger Bedeutung darstellen. Näher eingehend auf die unvergleichliche Willensleistung, die sich dem In- und Ausland in der Wagnerschen Schöpfung von Bayreuth kundgibt, verlangt er von uns, den Nutzniessern des dort aufgespeicherten künstlerischen Kapitals, das Gefühl der Verpflichtung, des Dankes. Und diesen Dank sollten wir, meint er, abtragen, indem wir — das deutsche Volk — in würdiger Weise auf die Erhaltung von Bayreuth bedacht sind und diese Pflicht von den Wagnerschen Erben übernehmen ... „Man spricht von Eigennutz der Familie Wagner, von ungeheuren Tantiemen, goldenen Bergen, und von Rieseneinnahmen in Bayreuth. Wie töricht und erbärmlich zugleich! Nur leichtfertige Oberflächlichkeit oder nichtsnutzige Bosheit vermag die 13 mageren Jahre voll bitterster Sorgen uud Nöte zu übersehen, die Zeiten, da wohlgezählt ein paar Dutzend Zuhörer im Bayreuther Haus sassen, zu vergessen. Wenn jetzt fette Jahre kommen und hier und da gar eine gute Ernte verzeichnet werden darf (die nur wieder der Festspielkasse zufliesst!), so ist's den Säern und Schnittern zu gönnen, das ist nicht mehr wie recht und billig. Wahrlich, wäre die Familie Wagner nicht uneigennützig, handelte sie nicht im Sinne des grossen Toten, sie könnte Bayreuth Bayreuth sein lassen und die Hallen schliessen. Jeder Apotheker, der eine neue Pille, jeder Chemiker, der ein neues Kopfschmerzenpulver oder ein helleres Licht erfunden hat, darf reich werden; der Familie Wagner gönnt man's nicht ... Das Haus Cotta kann mit den ‚Memoiren Bismarcks' Millionen verdienen, aber die Familie Wagner darf nicht 20000 Fr. Tantiemen aus Frankreich oder sonst irgendwoher erhalten, ohne dass es der Welt hämisch verkündet wird. Es ist Zeit, das Volk über ein solch beschämendes Gebaren aufzuklären und eine Sache mit dem ruhigen Takt zu behandeln, der ihr gebührt!"

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE 1903, No. 17. — Aus Max Battkes Artikel „Jugend-Konzerte" ist ersichtlich, dass für den nächsten Winter wieder 11 solcher Konzerte für Berlin geplant sind. Die 11 Konzerte des verflossenen Winters wurden insgesamt von etwa 25000 Kindern besucht, von denen viele weniger Bemittelte Freikarten erhielten. Ist das immerhin auch nur ein Körnchen des Guten, wenn man bedenkt, dass Berlin mit den Vororten ca. 400000 Schüler aufweist, so wurde doch

wenigstens ein Anfang gemacht und Sache der leitenden Persönlichkeiten muss es sein, die Idee weiter auszubauen, wenn sie sich segenspendend über ganz Deutschland ausdehnen soll. — Arthur Smolians Aufsatz „Parsifal in New-York" klingt aus in die Worte: „Mögen uns Deutschen denn ‚Parsifal' und die ‚Bayreuther Bühnenfestspiele' noch langehin ein unantastbares, weihevolles Erbgut bleiben, und jeder Deutsche betätige bei seiner Stellungnahme gegenüber der New-Yorker Parsifalangelegenheit dankestreu die Sieglindenworte: für ihn, den wir liebten, — rett' ich das liebste!" — Über „Die Münchener Wagner-Aufführungen" spricht Arthur Seidl und schickt seiner Besprechung der Verdienste der beteiligten Persönlichkeiten einen kurzen Vergleich zwischen Bayreuth und München voraus, dessen Grundgedanke der ist: in Bayreuth wird uns ein Gesamtkunstwerk geboten und herrschen Wagners Ideen, in München haben wir „Star-Aufführungen" und herrschen kleinliche Rücksichten auf Virtuosen und Publikum.

WEEKLY CRITICAL REVIEW bringt die Veröffentlichung von Briefen Minna Planers durch J. G. Prod' homme. Von Interesse ist insbesondere ein Brief Minnas an ihre Mutter, in dem es heisst: „Ich bin traurig und krank infolge zweier Sachen und werde mich nur langsam erholen, vielleicht auch nie. Mein armes Herz schlägt noch heftig. Der fatale Tristan, den ich deshalb gar nicht liebe, scheint erst nach langen Unterbrechungen und Mühen ins Leben gerufen werden zu können. Wer weiss, was noch alles passieren wird! Ich glaube, dass es für derartige Arbeiten kein Glück gibt. Vielleicht täusche ich mich aber. Wir wollen sehen, wie das Ende sein und ob diese Oper dem Publikum gefallen wird. Ich wünsche es von ganzem Herzen ... Richard schreibt mir viel und herzlich, auch ich schreibe, aber ich wünsche doch, dass eine Annäherung zwischen uns noch in weiter Ferne liegen möge. Es schnürt mir die Kehle zusammen, aber ich kann nicht anders! ..."

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin) 1903, No. 468. — „Münchener Festaufführungen" von Paul Marsop. Der Aufsatz gibt eine zusammenfassende Übersicht über die heurigen Erfolge des Prinzregententheaters. „Das in allem Wesentlichen gemäss den Absichten Wagners errichtete Haus mit amphitheatralisch ansteigendem Zuschauerraum und verdecktem Orchester" hat teil an dem grossen Erfolg, aber ebenso auch „die überaus gewissenhaft durchgeführte, auf Klarlegung jedwedes scheinbar noch so geringfügigen szenischen Vorganges gerichtete Regiearbeit": „Noch nie ist die vielverästelte ‚Intrigue' der Tetralogie bis in jede Faser so zum Greifen deutlich ausgelöst, noch nie der Gesamtbau des Riesenwerkes in so übersichtlicher perspektivischer Aufzeichnung hingestellt worden, wie nunmehr in München. Ein Triumph der szenischen Deutlichkeit, ein Sieg des Fleisses und der Energie." Marsop betont namentlich das Verdienst Possarts und schliesst mit einem Vorschlag künftiger Erweiterung des Spielplanes: „Soll das Prinzregententheater ein Zukunftstheater sein, das heisst, will sich sein Leiter die Zukunft sichern, so muss er über Wagner hinausgehen und den Werken der begabtesten unter den lebenden, für die Bühne schreibenden Tonsetzer, vornehmlich also denen von Richard Strauss, Max Schillings und Hans Pfitzner, die gebührende Berücksichtigung schenken. Nicht in etwelchem Opernhause, sondern in einem deutschen Spielhause, wie es zu München steht, wird man darüber volle Klarheit gewinnen können, was die an Wagner herangebildeten Dramatiker unserer Tage beabsichtigen und vermögen. Die Aufgaben, welche die Zeit stellt, recht begreifen, das besagt, sie bereits zur Hälfte gelöst zu haben."



NEUE OPERN

Jan Blockx: „De Kapel", eine Oper, deren Libretto von Nestor de Tière herrührt, wird an der flämischen Oper in Antwerpen ihre Uraufführung erleben.

C. Dluffski: „Die Frau mit dem Dolche" (nach dem gleichnamigen Stück von Arthur Schnitzler) wird in St. Petersburg zum erstenmal über die Bretter gehen.

Camille Erlanger: „Aphrodite" heisst der Titel einer Oper, zu der L. de Grammont nach dem Roman von Pierre Louys den Text geschrieben hat.

Theodor Gerlach: „Liebeswogen", eine „gesprochene" Oper wurde vom Bremer Stadttheater zur Aufführung angenommen.

Paul Gilson: „Prinzes Zonnenschijn", Text von Pol de Mont, heisst ein dramatisches Werk des flämischen Komponisten, das an der Oper in Antwerpen das Licht der Rampen erblicken wird.

Otto Neitzel: „Barbarina", eine aus 3 Akten und einem Nachspiel bestehende Oper, zu der der Komponist das Libretto verfasste, wird am Wiesbadener Hoftheater zur ersten Aufführung gelangen.

Ferdinand Paër: „Der Herr Kapellmeister", eine komische Oper, neubearbeitet in der von Dr. Kleefeld herausgegebenen Sammlung „Opern-Renaissance" (Verlag von Schlesinger-Berlin), wird ihre Uraufführung am Magdeburger Stadttheater erleben.

Theodor Podbertsky: „Des Liedes Ende" heisst ein einaktiges dramatisches Werk, zu dem der Komponist selbst das Buch geschrieben hat.

Spiro Samara: „Storia d'amore", eine Oper des italienischen Komponisten wird am Teatro lirico zu Mailand zur ersten Aufführung kommen.

Max Vogrich: „Der Buddha" wird zum erstenmal am Hoftheater zu Weimar in Scene gehen.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Dessau: Die herzogliche Hofbühne eröffnet die Spielzeit mit einer Gesamtaufführung des „Rings des Nibelungen", wobei die Tieferlegung und Vergrösserung des Orchesterraums zum erstenmal praktisch erprobt werden soll. Von Novitäten sind vorläufig in Aussicht genommen: „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach und „Samson und Dalila" von Saint-Saëns. Neueinstudiert werden: „Maskenball" von Verdi, „Schwarzer Domino" von Auber, „Hänsel und Gretel" von Humperdinck.

Hamburg: Von Neuheiten sind vorgesehen: „Corregidor" von Hugo Wolf, die deutschen Uraufführungen der italienischen Oper „Adrienne Lecouvreur" von Francesco Ciléa, der französischen „Muguette" von Edmond Missa. Neueinstudiert werden „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach, „Asraël" von Franchetti, „Undine" von Lortzing, ausserdem Werke von Berlioz und Gluck.

Lübeck: An Novitäten verspricht die Spielzeit: „Fedora" von Giordano, „Vasantasena" von Reichwein, „Corregidor" von Hugo Wolf, „Das Andreasfest" von

Grammann, die „Orestie des Äschylos“ mit der Musik von Schillings und „Faust“ 1. und 2. Teil mit der Musik von Bungert; an Neueinstudierungen: „Oberon“ von Weber in der Einrichtung des Wiesbadener Hoftheaters, „Entführung aus dem Serail“, „Heimchen am Herd“, „Die Stumme von Portici“, „Robert der Teufel“, „Othello“ (Verdi), „Maurer und Schlosser“, „Jessonda“ (Spohr).

Mailand: Im Teatro Lirico werden im Laufe des Winters aufgeführt werden: „Thais“ von Massenet, „Chopin“ von Orefice, „Louise“ von Charpentier, „Storia d'amore“ von Spiro Samara, ferner La Bohème, Norma, Traviata, Gioconda und Lohengrin.

Mannheim: An neuen Opern hat das Hoftheater in Aussicht genommen: Pfitzner „Die Rose vom Liebesgarten“ und Massenet „Der Gaukler unserer lieben Frau“. Berlioz' hundertster Geburtstag wird durch die Neueinstudierung von „Benvenuto Cellini“ begangen; auch Schillings' „Ingwelde“ erscheint demnächst wieder auf dem Spielplan.

Weimar: „Der Cid“ von Peter Cornelius, der 1865 zwei Darstellungen erlebte, wird vom Hoftheater in der neuen Spielzeit wieder aufgenommen werden.

Wien: Die Hofoper verheisst folgende Neuheiten: „Bohème“ von Puccini, „Corregidor“ von Hugo Wolf, „Falstaff“ von Verdi und „Götz von Berlichingen“ von Goldmark.

KONZERTE

Augsburg: In den acht Abonnementskonzerten des Oratorienvereins unter Leitung von Prof. Weber werden u. a. aufgeführt: J. S. Bach (h-moll-Messe), Enrico Bossi („Das verlorene Paradies“, symphonische Dichtung in einem Prolog und drei Teilen, Text nach John Milton von L. A. Villaris; Uraufführung), Bruckner (8. Symphonie, Te Deum), Carl Pohlig (Per aspera ad astra). Zwei weitere Symphoniekonzerte werden vom Kaimorchester unter Weingartner bestritten. — Ausserdem findet ein Kammermusikabend des Böhmischen Streichquartetts, sowie ein Beethoven-Abend von Frédéric Lamond statt.

Basel: Die Allgemeine Musikgesellschaft veranstaltet im Winter zehn Symphoniekonzerte unter Leitung von Kapellmeister Suter. Es kommen zur Aufführung: J. S. Bach (Brandenburgisches Konzert No. 1), Beethoven (Ouvertüre zu Egmont, Violinkonzert, Romanze für Violine, 3. und 4. Symphonie, Klavierkonzert Es-dur), Brahms (Violinkonzert, D-dur-Symphonie, Klavierkonzert d-moll), Bruckner (8. Symphonie c-moll, zum erstenmal), Berlioz (Symphonie fantastique, Nuits d'été, La mort d'Ophélie, Duett aus „Beatrice und Benedikt“, Ouvertüre zum Carnaval romain), Gluck (Ouvertüre zu Alceste, zum erstenmal), Händel (Concerto grosso h-moll für Streichorchester, zum erstenmal), Haydn (Symphonie c-moll, Violoncellkonzert), Jaques-Dalcroze (Ouvertüre zu „Sancho“), d'Indy (Symphonie sur un chant montagnard, neu), Joachim (Violinkonzert), Liszt (Ungarische Phantasie für Klavier und Orchester, Prometheus), Mendelssohn (Ouvertüre zur „Fingalshöhle“), Mozart (Ouvertüre zur „Zauberflöte“, Notturno für vier Orchester, zum erstenmal, Violinkonzert, Symphonie g-moll), Schubert (h-moll-Symphonie), Schumann (Es-dur-Symphonie), Smetana (Ouvertüre zu „Verkaufte Braut“), R. Strauss (Don Quixote, Liebesscene aus „Feuersnot“), Wagner (Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“, Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“), Weber (Freischützouvertüre). Ferner Lieder und Arien von Brahms, Liszt, Mozart,

Schubert, Vaccai. Von Solisten sind angemeldet die Damen Hermine Bosetti, Julia Culp, Teresa Careño, Anna Hegner, Ida Huber-Petzold, Berta Morena, Maria Philipp, Ernestine Schumann-Heink sowie die Herren Leopold Auer, Robert Freund, Karl Halir, Hans Kötscher, Egon Petri und Willy Treichler. Ausserdem finden sechs Kammermusikabende statt, an denen Werke von Beethoven, Brahms, Dvorak, Haydn, Mozart, Schubert, E. Straesser (neu) und Schumann zur Aufführung kommen.

Berlin: Die Singakademie (Dir. Prof. Georg Schumann) veranstaltet sechs Konzerte, in denen zur Aufführung gelangen: Paradies und Peri von R. Schumann, Nänie von Brahms, Missa solemnis von Beethoven, Judas Maccabäus von Händel, Totenklage von G. Schumann (zum erstenmal), Requiem von Verdi, Weihnachtsoratorium und Matthäuspassion von Bach.

Bremen: Die Philharmonische Gesellschaft gedenkt im kommenden Winter aufzuführen: Beethoven (5., 7. und 9. Symphonie), Haydn (Symphonie No. 13), Mozart (Symphonie C-dur), Schubert (Symphonie h-moll), Mendelssohn (Ouvertüre Hebriden), Schumann (Symphonie Es-dur), Weber (Ouvertüre Freischütz und Euryanthe), Brahms (4. Symphonie, akademische Festouvertüre), Wagner (Tannhäuser-Bacchanal, Faust-Ouvertüre), Liszt (Faust-Symphonie, Les Préludes), Cornelius (Ouvertüre Barbier von Bagdad), Volkmann (Ouvertüre Richard III.), Rich. Strauss (Heldenleben). Von Neuheiten sind in Aussicht genommen: Rich. Strauss (Don Quixote), Bruckner (Symphonie No. 3), Elgar (Londoner Volksleben), Schillings (Meergruss), Pfitzner (Fest auf Solhaug), Boehe (Odysseus). Von Chorwerken kommen zur Aufführung: Bach (Kantate), Haydn (Schöpfung), Brahms (Deutsches Requiem), Berlioz (Fausts Verdammnis), letzteres unter Beteiligung des Lehrer-Gesangvereins, zur Feier des hundertjährigen Geburtstags von Berlioz. Als Solisten sind gewonnen worden: Gesang: Edith Walker, Marcella Pregi, Julia Culp, Jeannette Grumbacher de Jong, Helene Bérard, Antonie Stern, Marie Seyff-Katzmayr, Johannes Messchaert, Dr. Ludwig Wüllner, Hans Giessen, Dr. Felix Kraus, Raimund von Zur-Mühlen, Ludwig Hess, Jos. Loritz, Anton Sistermans. Klavier: Paula Szalit, Eugen d'Albert. Violine: Eugène Ysaye, Fritz Kreisler, Ferd. Schleicher. Cello: Hugo Becker.

Brüssel: Die Concerts populaires unter der Leitung von S. Dupuis kündigen vier Konzerte an, deren erstes Berlioz gewidmet ist. Als Solisten für die übrigen sind genannt: F. Kreisler, A. de Greef und J. Hofmann. — Eugène Ysaye, veranstaltet sechs Konzerte im Théâtre de l'Alhambra. Es wirken darin mit: Eugène Ysaye, Raoul Pugno, J. Gerardy, A. Silsti, sowie die Sängerinnen Lula Mysz-Gmeiner und M. Gay.

Budapest: In den zehn Philharmonischen Konzerten werden folgende Neuheiten zur Aufführung gelangen: Béla Bartók (Kossuth-Symphonie), Berlioz (Symphonie funèbre et triomphale), Gluck-Mottl (Balletsuite), Herzfeld (Suite), Händel (Ouvertüre), Kajanci (finnische Rhapsodie), Kössler (Sylvesterglocken), Massenet (Scènes pittoresques), Mozart (Serenade für Bläser), Rékai (Ouvertüre), Szerémy (Suite). Ferner Symphonieen von: Beethoven (2., 8. und 9.), Bruckner (4.), Brahms (2.), Schubert (h-moll), Tschaikowsky (5.) Ausserdem: Beethoven (Egmontouvertüre, Klavierkonzert Es-dur), Bach-Abert (Präludium und Fuge), Dvořák (Slavische Rhapsodie), Goldmark (Frühlingsouvertüre), Liszt (Tasso), Mendelssohn (Die Hochzeit des Camacho), Saint-Saëns (Danse macabre), Svendsen (Karneval von Paris),

Wagner (Karfreitagszauber). Von Solisten wirken in diesen Konzerten mit: Lula Gmeiner, Victoria Bartoluca, Bertha Morena, Margit Tessényi, Gräfin Idalia Vasquez-Molina, sowie die Herren Georg Anthes, Emil Baré, Franz Broulik, E. von Dohnányi, Hugo Heermann, Henri Marteau, David Ney, Anton Sistermans, Stephan Thomán.

Darmstadt: Die Grossherzogliche Hofkapelle veranstaltet in diesem Winter sechs Symphoniekonzerte im Hoftheater. Zur Aufführung gelangen von Symphonieen Beethoven (1. und 9.), Haydn (Es-dur No. 3), F. Mendelssohn-Bartholdy (a-moll), Brahms (e-moll), Mahler (D-dur), ferner kleinere Werke, darunter Mozart (Serenade für vier kleine Orchester), Smetana (Visegrad), Leo Blech (Waldwanderung), Saint-Saëns (Phaeton), Berlioz (Ouvertüre zu Benvenuto Cellini). Von Solisten wirken mit die Damen Kapust, Tolli, Frieda Kwast-Hodapp, Marcella Pregi, Irene Pewny, Else Berny, Hedwig Kirsch und die Herren Otto Wolf, Kammersänger Weber, Hofkonzertmeister Havemann, James Kwast, Julius Klengel, Miroslav Weber, Dr. Felix Kraus.

In den vier Konzerten des Musik-Vereins werden aufgeführt werden: Willem de Haan (Harpa), Edward Elgar (Traum des Gerontius), F. Mendelssohn-Bartholdy (Elias), R. Schumann (Paradies und Peri), J. S. Bach (Matthäuspassion). Als Solisten wirken mit die Damen Minna Obsner, Else Bengell, Alida Oldenboom, Emma Schudt, Agnes Leydhecker, Helene Staegemann, Martha Stapelfeldt, Emma Rückbeil-Hiller, sowie die Herren Oscar Noë, Alexander Heinemann, Otto Wolf, Arthur van Eweyck, Heinrich Bruns, Franz Harres, Nikola Doerter, Gerard Zalsman.

Dresden: Die Symphoniekonzerte der Hofkapelle werden folgende Neuheiten aufweisen: Berlioz (Harald-Symphonie), Draeseke (Serenade D-dur), Dvořák Symphonie (d-moll), Volbach (Ouvertüre), Zolótareff (Rhapsodie hébraique), Sgambati (Symphonie D-dur), Fried (Präludium und Fuge für grosses Streichorchester), Pohlig (Symphonie „Per aspera ad astra"), Sibelius (Symphonie), Rimsky-Korsakow („Sadko", symphonisches Gemälde), Lully (Balletsuite), Glazounow (Symphonie No. 6), G. Schumann (Variationen), Reuss (symphonischer Prolog).

Elberfeld: Für die sechs Konzerte der Konzert-Gesellschaft sind in Aussicht genommen: J. S. Bach (Brandenburgisches Konzert No. 3), Berlioz (Fausts Verdammung), Brahms (Parzenlied), Delius (Lebenstanz), Haydn (Jahreszeiten), Parry (Holde Sirene), Schubert (Ständchen), Tschaikowsky (Symphonie pathétique), Verdi (Requiem).

Frankfurt a. M.: In den Freitags- und Sonntagskonzerten der Museumsgesellschaft werden in kommender Saison u. a. gespielt werden: H. Bischoff (Pan), Bruckner (vierte und neunte Symphonie, Tedeum für Soloquartett, Chor und Orchester), Ph. E. Bach (Symphonie No. 3), Dohnányi (Symphonie d-moll), Ducas (L'apprenti sorcier), Franck (Symphonie d-moll), Hausegger (Wieland der Schmied, symphonische Dichtung), H. Goetz (Symphonie f-moll), H. Pfitzner (Vorspiele zu „Das Fest auf Solhaug"), A. Reuss (symphonischer Prolog zu H. von Hofmannsthals „Der Tor und der Tod"), Rameau (Fragmente aus „Castor und Pollux"), A. Ritter (Ouvertüre und Monolog aus der Oper „Der faule Hans"), Smetana (Die Moldau), Sibelius („Der Schwan von Tuonela" und „Lemminkaïnen zieht heimwärts", Legenden für Orchester), R. Strauss („Till Eulenspiegel", „Ein Heldenleben", „Don Juan", „Tod und Verklärung"), H. Wolf („Penthesilea",

symphonische Dichtung, Vor- und Zwischenspiel aus der Oper „Der Corregidor"). Die Konzerte stehen unter der Leitung von Siegmund von Hausegger. — Als Solisten wirken mit: Gesang: die Damen Brema, Foster, Holmstrand, Kraus-Osborne, Lehmann, Morena, Pregi, sowie die Herren Forchhammer, Hess, Dr. Kraus, Loritz, Lang; Klavier: die Damen Careño und Ripper, sowie die Herren d'Albert, Busoni und Dohnányi; Violine: die Herren Heermann, Ysaye, Ahner; Violoncell: die Herren Becker und Klengel. — Ausserdem finden noch zehn Kammermusik-Abende statt.

Hamburg: Max Fiedler veranstaltet in der Wintersaison acht Orchesterkonzerte. Es kommen u. a. zur Aufführung Beethoven (1, 7. und 9. Symphonie), Berlioz (Carnaval romain), Brahms (1. Symphonie, Variationen über ein Haydnsches Thema), Grieg (Konzertouvertüre), Haydn (Oxford-Symphonie), Liszt (Tasso), Mozart (D-dur-Symphonie), Schumann (d-moll-Symphonie), Tschaikowsky (Romeo und Julie, Symphonie pathétique, Ouvertüre „1812", Variationen aus der Orchestersuite G-dur, „Nussknacker"-Suite), Weber (Jubelouvertüre). Von Novitäten sind in Aussicht genommen: Glazounow (Moyen-âge, Suite für Orchester, erste Aufführung in Deutschland; 7. Symphonie), Elgar („Cockaigne" [Londoner Leben], Konzertouvertüre), d'Albert (3 Gesänge mit Orchester), Sibelius (2. Symphonie), Tschaikowsky (Rêves d'enfant), A. Krug (Eine Faustscene), Jaques-Dalcroze (Tableaux romands, Suite). Ferner kommen zum Vortrag Arien und Lieder von Brahms, Mozart, Fiedler, Schillings. Solisten sind die Damen Schumann-Heink, Hermine d'Albert, Paula Szalit, Lula Mysz-Gmeiner und die Herren Henry Marteau, Emanuel Stockhausen, Eugen d'Albert und Pablo de Sarasate.

Karlsruhe: Von dem Konzert-Zyklus des Hoforchesters wird in der bevorstehenden Spielzeit von Felix Mottl infolge seiner Übersiedelung nach Amerika nur das erste Konzert dirigiert werden; 5 Konzerte werden unter Leitung des Hofkapellmeisters A. Lorentz, 2 unter auswärtigen Dirigenten und zwar Hans Richter und E. v. Schuch, stehen. Zur Aufführung sind u. a. in Aussicht genommen: Beethoven (7. und 8. Symphonie, Violinkonzert), Haydn (Vier Jahreszeiten), Schubert (h-moll-Symphonie), Schumann (Symphonie B-dur), Berlioz (Fausts Verdammung), Liszt (13. Psalm), Wagner (Eine Faust-Ouvertüre, Gebet aus Rienzi), V. d'Indy (La forêt enchantée), Smetana (Phantasie über die „Verkaufte Braut" für Violine und Orchester), Rich. Strauss (Zarathustra). An Solisten sind ausser Ondricek bisher noch Klotilde Kleeberg, Bertha Morena und Karl Burrian gewonnen.

Kopenhagen: An Neuheiten im Konzertsaal sind vorgesehen „Helios-Ouvertüre" von Carl Nielsen, Symphonie von Ludolf Nielsen, „Gurresange" (Gurrelieder) von Gustav Helsted, nach einem Gedicht von J. P. Jacobsen für Soli und Chor.

Lübeck: Als Solisten wirken in den acht Symphoniekonzerten unter Ugo Afferni mit: Ettore Gandolfi, Lula Mysz-Gmeiner, Emma Holmstrand, Emilie Herzog, Teresa Carreño-Tagliapietra, Raoul Pugno und Henri Marteau. Das siebente Konzert dirigiert Arthur Nikisch. Unter den angenommenen Novitäten sind besonders erwähnenswert: Bruckner (Symphonie B-dur), Hausegger (Barbarossa), Sibelius (König Christian) und Richard Strauss (Also sprach Zarathustra).

Magdeburg: In den Abonnementskonzerten des städtischen Orchesters unter Krug-Waldsee werden zur Wiedergabe gelangen: Beethoven (Vierte und

Fünfte Symphonie), Mozart (D-dur), Mendelssohn (a-moll), Brahms (D-dur), Berlioz (fantastique), Krug-Waldsee (C-dur), ferner Tschaikowsky (Francesca da Rimini), Charpentier (Impression d'Italie), G. Schumann (Liebesfrühling), Boehe (Odysseus' Ausfahrt und Schiffbruch), Händel (Konzert D-dur für zwei oblig. Violinen, oblig. Cello und Streichorchester).

Mannheim: Das Kaimorchester unter Weingartner veranstaltet vier Konzerte im Museumssaal des Rosengartens. Der Musikverein begeht sein 75jähriges Jubiläum durch eine Aufführung von Bachs h-moll-Messe und gedenkt des Geburtstages Berlioz' durch die Wiedergabe seines Requiems. — Unser einheimisches Quartett bringt u. a. auch einen Pfitzner-Abend. Das Frankfurter Quartett Heermann und Genossen wird dreimal spielen. Zu erwähnen ist noch das neugegründete Trio: Schuster, Müller und Bopp.

München: Für die zwölf Kaimkonzerte unter Leitung von Felix Weingartner sind in Aussicht genommen: Bach (Brandenburgisches Konzert, Konzert für zwei Violinen), Beethoven (Dritte Symphonie, Fünfte Symphonie, Neunte Symphonie, Ouvertüre und Zwischenakts-Musik aus „Prometheus", Violinkonzert), Berlioz (Harald-Symphonie, Phantastische Symphonie), Brahms (Zweite Symphonie, Haydn-Variationen), Dohnanyi (Symphonie d-moll, zum erstenmal), Elgar (Variationen), Händel (Konzert für zwei Blasorchester, zum erstenmal), Haydn (Oxford-Symphonie), Lampe (Tragisches Tongedicht, zum erstenmal), Liszt (Orpheus, Mazeppa, Klavier-Konzert Es-dur, Totentanz, Adagio aus Beethoven-B-dur-Trio, instrumentiert), Mendelssohn (Ouvertüre und Scherzo aus „Ein Sommernachtstraum"), Mozart (Konzert für vier Orchester, Deutsche Tänze, beide zum erstenmal, Violinkonzert), Pfitzner (Vorspiel zum dritten Akt aus Ibsens „Das Fest auf Solhaug", zum erstenmal), Pohlig (Symphonie Per aspera ad astra, zum erstenmal), Schubert (Symphonie C-dur), Schumann (Ouvertüre Manfred, Symphonie d-moll), Thuille (Romantische Ouvertüre), Hugo Wolf („Penthesilea", symphonische Dichtung, zum erstenmal). Als Solisten wirken mit: die Damen Lula Mysz-Gmeiner, Jeanette de Jong, Emma Hiller, Elisabeth Sendtner-Exter, Tilly Koenen, Anna Langenhan-Hirzel, Marcella Pregi, Frida Scotta-Kaulbach, sowie die Herren Fritz Kreisler, Jan Kubelik, Alfred Reisenauer, Herrmann Ritter, Eugène Ysaye, Albert Jungblut und Rudolf von Milde.

Paris: Die Leitung der Colonne-Konzerte veröffentlicht ihr Programm für die Saison 1903/1904. An grossen Werken werden zur Aufführung gelangen: Beethoven (Neunte Symphonie), Charpentier (Leben des Dichters), Schumann (Manfred), Berlioz (Romeo und Julia, Requiem, Die Kindheit Christi, Fausts Verdammnis, Symphonie fantastique). Neben älteren Werken von Franck, Holmès, d'Indy, Lalo und Saint-Saëns sind Novitäten von Debussy, Fauré, Glazounow, Massenet, d'Ollone, Widor und Paderewsky vorgesehen. Einen hervorragenden Platz in den Programmen werden Werke Richard Wagners einnehmen. Von Solisten werden genannt: die Damen Careño, Litvinne, Schumann-Heink und die Herren van Dyck, Diemer, Pugno, Risler und Saléza.

Wien: Der Konzertverein unter Leitung von Ferdinand Löwe veranstaltet 12 Konzerte im Grossen Musikvereinssaal. Zur Aufführung werden u. a. gelangen: Werke von Bach, Haydn, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Cherubini, Weber, Volkmann, Berlioz, Brahms, Liszt, Wagner, Bruckner (Neunte Symphonie), R. Strauss und Tschaikowsky.

An Novitäten: d'Albert (Ouvertüre zu „Der Improvisator"), Borodin (Symphonie h-moll), Brüll (Serenade F-dur), Dukas (L'apprenti sorcier), Elgar (Ouvertüre), Jaques-Dalcroze (Violinkonzert), A. Ritter (Symphonische Dichtung), H. Wolf (Italienische Serenade).

TAGESCHRONIK

Die Bayreuther Bühnenfestspiele im Jahre 1904 werden in der Zeit vom 22. Juli bis 20. August stattfinden und aus zwei Aufführungen des „Ring des Nibelungen", sieben Aufführungen des „Parsifal" und fünf Aufführungen des „Tannhäuser" bestehen.

Die Leitung der diesjährigen Odeons-Konzerte in München wurde Generalmusikdirektor Fritz Steinbach, Direktor Bernhard Stavenhagen, Hofkapellmeister Franz Fischer und Professor Erdmannsdörfer übertragen.

Der deutsche Musik-Verein zu Milwaukee hat zum Dirigenten den Musikdirektor Max Puchat, bisher in Paderborn, gewählt.

Der Schriftsteller Dr. Arthur Seidl aus München ist als dramaturgischer Sekretär an das herzogliche Hoftheater in Dessau berufen worden.

Prof. Richard Buchmayer aus Dresden hat die Musikabteilung der Lüneburger Stadtbibliothek einer Durchsicht unterzogen, die eine musikgeschichtlich äusserst interessante Ausbeute lieferte. Sie besteht aus sechs bisher unbekannten Sammlungen von Werken der Orgel-, Klavier-, Kammer- und Vokalmusik, zumeist aus dem 17. Jahrhundert. Sie sind besonders auch für die Bachforschung von unschätzbarem Wert und bedeutsam für die Entwicklung des Orgel- und Klavierstils. Am wichtigsten ist der fünfte Band, denn er beschert uns die seit zwei Jahrhunderten verschollenen Klavierwerke des Mathias Weckmann, eines seiner Zeit hochangesehenen Musikers, der von 1655—1674 als Organist an der Jakobikirche in Hamburg wirkte.

In Horitz (Böhmen) wurde ein Smetana-Denkmal enthüllt.

In Waizenkirchen fand am 13. September die Wilhelm Kienzl-Feier statt; am Geburtshaus des Komponisten wurde eine Gedenktafel enthüllt.

Kaiser Wilhelm hat dem Direktor der Wiener Hofoper, Gustav Mahler, den preussischen Kronenorden II. Klasse verliehen.

Prinzregent Luitpold von Bayern verlieh Ernst von Possart für das Gelingen der Festspiele das Komturkreuz des Verdienstordens der bayrischen Krone.

Frau Lillian Nordica erhielt vom Prinzregenten für ihre Mitwirkung an den Wagnerfestspielen die Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft.

Der seit 23 Jahren bestehende Flügelsche Gesangverein in Breslau ist von seinem Gründer, Professor Ernst Flügel, aufgelöst worden.

TOTENSCHAU

Im Schloss Alt-Erlaa zu Niederösterreich, das ihm die Herzogin von Oldenburg zur Verfügung gestellt hatte, starb am 19. September Anton Rückauf. Geboren zu Prag am 13. März 1855, Schüler von Proksch, Nottebohm und Navratil, hat er sich besonders als Lyriker einen Namen gemacht. Ein geschmackvoller, feingebildeter Tonsetzer schloss er sich in seinen Liedern hauptsächlich an Schubert und Brahms an. Neben Kammermusikwerken und Klavierstücken (er war selbst ein tüchtiger Pianist) schrieb er auch eine Oper „Die Rosenthalerin", die in Dresden, Prag und anderwärts mit freundlichem Erfolg zur Aufführung kam.

Am 29. September früh verschied in Leipzig nach langem, schweren Leiden Prof. Dr. Robert Papperitz, ein vorzüglicher Musiktheoretiker und Orgelspieler,

der seit 1851, wo er seine Studien bei Hauptmann, Richter und Moscheles beendet hatte, dem Königl. Konservatorium zu Leipzig als Lehrer für Harmonie und Kontrapunkt angehörte und seit 1868 auch den Organistenposten an der Nikolaikirche bekleidete. Papperitz wurde am 4. Dezember 1826 zu Pirna i. S. geboren und hat noch bis vor kurzem — also bis in sein 77. Lebensjahr hinein gelehrt, gewirkt und geschaffen. Er schrieb mehrere gediegenen Kompositionen für ein- und mehrstimmigen Gesang und für die Orgel, sowie auch musiktheoretische Studienwerke.

Cavaliere Enrico Modisto Bevignani, 25 Jahre lang Kapellmeister an Covent Garden, der sich in englischen Musikkreisen ausserordentlicher Beliebtheit erfreute, ist am 29. August in Neapel gestorben.

In Reichenhall starb der deutsch-böhmische Komponist August Labitzky, der 50 Jahre lang der Karlsbader Kapelle angehörte.

Die Königl. sächs. Hofopernsängerin a. D. Mathilde Löffler ist im Alter von 51 Jahren in Heidelberg gestorben.

Der Heldentenor des Prager deutschen Theaters Wilhelm Elsner ist einem Nierenleiden erlegen.

Aus Oedenburg wurde die Nachricht von dem Ableben des Musikprofessors Emanuel Haas gemeldet.

In Elberfeld verschied der Heldentenor des Stadttheaters E. Kronenberg im Alter von 49 Jahren.

Der Königl. Kommerzienrat J. L. Duysen, Pianofortefabrikant, ist am 30. August in Berlin verstorben.

Einer der frühesten französischen Wagnerianer, Charles de Lorbac, der bereits 1861 eine Lebensbeschreibung des Meisters herausgab, ist in Villiers sur Marne aus dem Leben geschieden.

Der Orchester-Dirigent und Komponist August Meissner, ein Deutscher, starb im Alter von 70 Jahren in Stockholm.

Der ungarische Violinvirtuose Eugen Adorján, Schüler Hubays und Joachims, 1897—99 in Lübeck, später in Düsseldorf als Konzertmeister tätig, ist, erst 30 Jahre alt, in Gödöllö gestorben.

Am 24. September verschied in seinem 46. Lebensjahre Charles Wolff, der jüngere Bruder des vor ca. 2 Jahren verstorbenen Konzertdirektors Hermann Wolff. Er war Mitbegründer des bekannten Berliner Instituts.

Im Alter von 62 Jahren ist in Paris Gabriele Krauss gestorben. Geborene Wienerin, Schülerin des dortigen Konservatoriums, 1860—68 Mitglied der Wiener Hofoper, war sie in den 70er und 80er Jahren eine Hauptstütze der Pariser Grossen Oper, nachdem sie in der Zwischenzeit den Bühnen in Mailand und Neapel angehört hatte. Die vielgefeierte Primadonna, besonders ausgezeichnet auf dem Gebiet der grossen dramatischen Rollen der französischen Oper, wurde seinerzeit sogar zum Offizier der Ehrenlegion ernannt.

Auf ihrer Besitzung Rastenfeld bei Klagenfurt starb am 29. September Marie Geistinger im Alter von 67 Jahren. Die nächste Nummer der „Musik“ wird einen kurzen Artikel zu ihrem Gedächtnis bringen.

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Das Erbe des Herrn van der Linden, der nach berühmtem Muster den Amerikanern den Parsifal vorführen wird, und zwar in Konzertform durch eine reisende Gesellschaft, haben zwei niederl. Operngesellschaften angetreten: die frühere Nederl. Opera und die Sezession, die Nieuwe Nederl. Opera. Direktor der ersteren ist Herr D. H. Joosten, als Kapellmeister sind tätig die Herren Hageman und Rothwell und zu den bewährten Kräften, den Damen Engelen-Sewing, Bosse-Sommer, Lozin, Hageman und den Herren de Vos, van Duynen, van der Hoeck sind u. a. hinzugekommen die dramatische Sängerin Frau van Hulsen und der lyrische Tenor Dalarno. Um das Banner der Secession, der Nieuwe Nederl. Opera, und ihre Führer, die beliebten Sänger Orelio und Pauwels und den geschickten Regisseur Coini, scharten sich die Damen Coini, Kloos, Dirx van de Weghe, Wibbels und van Overeim, sowie die Herren Schultze, van Cauveren, Koster und Maal, als Kapellmeister die Herren Kwast, Tierie und Mönch. Wie zwei Feldlager stehen sich beide Opern gegenüber und haben den grossen Kampf ums Dasein begonnen, der, ohne Subvention von Stadt oder Staat, mit dem Untergang der einen oder anderen enden muss. Die Nederl. Opera brachte bisher Herodiade, Faust, Lohengrin, Cavalleria und Bajazzo, der junge, feurige Kapellmeister Rothwell erwies sich als Kraft ersten Ranges. Die Nieuwe Nederl. Opera, gestützt auf ein vorzügliches Orchester, gab Carmen, Tell, Mignon und tat sich besonders hervor durch eine von Kapellmeister Tierie äusserst sorgfältig vorbereitete Tannhäuser-Aufführung. Als Neuigkeiten sind in Vorbereitung bei der Stammoper Paderewskis Manru, bei dem neuen kräftig emporstrebenden Unternehmen „Herbergsprinzess“ und „Braut der See“ von Blockx.

Hans Augustin.

BRESLAU: Die junge Saison hat bisher nur Neueinstudierungen bekannter Repertoire-Opern, zumeist in der vertrauten Besetzung früherer Jahre gebracht. Es gab, da unsere Personal-Verhältnisse in der Oper erfreulicherweise ziemlich stabile sind, nur wenige Debuts. Den Walter von der Vogelweide im „Tannhäuser“ und den Radames in der „Aïda“ sang Herr Holzapfel aus Graz, der bereits in seinen Anfängen der Breslauer Bühne angehört hat. Er hat sich seither zu einem geschmackvoll vortragenden lyrischen Tenor entwickelt, dessen Kräfte freilich für den Elan Verdischer Helden nicht annähernd ausreichen. Als Brünnhilde in der „Walküre“ debutierte Rudolfine Waldeck. Sie bot Gutes und Unzulängliches in buntem Gemisch. Ihr Mezzosopran ist umfänglich und sorgfältig gebildet. Einen sehr angenehmen Gewinn bedeutet das Engagement des in Breslau ausgebildeten, in Köln und Hamburg rasch zu beträchtlicher Theater-Routine gelangten Hans Siewert. Er besitzt eine der leichtesten und höchsten Tenorstimmen, die man auf deutschen Bühnen hören kann. Er schlägt ein hohes D ganz sicher an. Dabei ist er kein Schreihals und kein Protzer mit seinen Glanznoten, sondern er phrasiert durchaus geschmackvoll und spinnt Kantilenen, wie ein Franzose oder Italiener.

Dr. Erich Freund.

BUKAREST: Die rumänische lyrische Gesellschaft, gegründet und geleitet von dem ausgezeichneten Musiker G. Stephanesco ist aus den bedeutendsten Kräften der rumänischen Oper zusammengesetzt. Lucia, Maria de Rohan, Faust, Traviata, Cavalleria, Crispino von Ricci, die Reise nach China u. a. wurden gut aufgeführt; auch eine Originaloperette von Stephanesco „Die Schwiegermutter“ fand vielen Beifall. Die italienische

Oper gab Lohengrin, Carmen, Aïda, die Jüdin, Lucia, Barbier von Sevilla, Dinorah, Traviata, la Bohême, Troubadour, Zaza, Pagliacci, Faust u. a. Der ausgezeichnete Tenor Bonci wirkte in Gemeinschaft mit der Primadonna Wermez, dem Bariton Polese und dem Bassisten Sabellier in den Puritanern, Rigoletto und Faust mit. Die Truppe der Prager Oper vermittelte uns die Bekanntschaft mit der charakteristischen tschechischen Musik. Sie spielte Smetanas „Verkaufte Braut"; ihr Personal besteht durchaus nicht aus Kräften ersten Ranges, aber ihr Zusammenspiel ist tadellos. Jean Schorr.

DRESDEN: Nachdem die ersten Wochen der neuen Spielzeit lediglich der Einarbeitung zahlreicher neuen Mitglieder gegolten und keine Neuheit oder Neueinstudierung gebracht hatten, kam am 1. Oktober im Königl. Opernhaus Leo Blechs dreiaktige Oper „Alpenkönig und Menschenfeind" zur überhaupt ersten Aufführung. Den Text hat Richard Batka nach dem bekannten gleichnamigen Zauberstück von Ferdinand Raimund verfasst. Der Textdichter hat bei dieser Novität kaum die Stellung eingenommen, die man von einem so begeisterten Wagnerianer in diesem Falle wohl hätte erwarten dürfen. Er hat sich vollständig dem Bedürfnis des Komponisten angepasst und diesem den Text sozusagen „auf den Leib geschrieben". Die Leser erinnern sich, dass ich, als vor Jahresfrist Blechs Einakter „Das war ich", hier aufgeführt wurde, auf das Missverhältnis hinwies, das aus dem Bestreben Blechs sich ergab, volkstümliche, harmlose Musik zu schreiben und sich dabei doch als moderner Musiker und Dramatiker zu betätigen. Dieser Zwiespalt ist auch in „Alpenkönig und Menschenfeind" noch nicht behoben, wohl aber wieder zum Teil dadurch verdeckt, dass der Textverfasser dem Komponisten reichlich genug Gelegenheit gibt, pathetisch zu sein und ihn nicht mehr nötigt, seine Vorliebe für diese Schreibweise an dem unrechten Orte zu betätigen. In seiner neuen Oper kann Blech einerseits in der Schilderung häuslicher Verhältnisse sich einer harmlosen, liebenswürdigen Ausdrucksweise befleissigen und andererseits seiner Neigung zum grossen Stil ebenfalls Rechnung tragen. Da aber diese beiden Arten der musikalischen Betätigung des Blechschen Talentes so sehr von einander verschieden sind, so vermisst man immer noch die Einheitlichkeit des Stiles schmerzlich und wird die Empfindung nicht los, es mit einem Werke zu tun zu haben, dem trotz zahlreicher Schönheiten und feinster kompositorischen Arbeit doch die Geschlossenheit des organischen Kunstwerkes mangelt. Die Sätze in geschlossener Form stehen musikalisch der Art und Weise, in der Blech den Dialog komponiert, vollständig fremd gegenüber und die verstandesmässige Arbeit, die auf den Effekt ausgehende Berechnung, tritt so stark hervor, dass man sich ihrem abkühlenden Einfluss nicht entziehen kann. Im einzelnen hat man indessen genug Gelegenheit, das reiche Können Blechs zu bewundern, der übrigens dort, wo er sich natürlich gibt, weit mehr Erfindung beweist, als an den pathetischen Stellen, bei denen sich ziemlich viel „Nachempfindung" bemerkbar macht. Ein grosses Wollen offenbart auch das neue Werk Blechs ganz deutlich und, da sich dieses Wollen mit einem so tüchtigen Können paart, so verdient es alle Hochachtung. Aber den erhofften Fortschritt bedeutet die neue Oper nicht, ja es dürfte nicht an Stimmen fehlen, die „Das war ich" noch als einheitlicher im Stil und echter im ganzen künstlerischen Wesen bezeichnen werden. Dass der Textdichter das romantische Element so stark beschnitten hat und uns, statt uns im Märchenreiche heimisch werden zu lassen, die Raimundsche Fabel in ziemlich rationalistischer Form vorführt, hat vielleicht den Komponisten in einigen Fällen um ein paar besonders schöne Musikstücke gebracht, aber auch ohne dies hätte er auf Innerlichkeit mehr Wert legen sollen, als auf die Häufung von Schwierigkeiten und den oft fast nervösen Wechsel von Rhythmen und Tonarten. Der Erfolg war anfangs nicht unbestritten, später aber ungeteilt und stark, ohne indes aussergewöhnlich zu sein. Am besten wirkte der zweite Akt mit der in Wahrheit ent-

zückenden ersten Szene vor dem Hüttchen des Tischlers und Dorfmusikanten. Unter Leitung von Generalmusikdirektor v. Schuch verlief die Aufführung glänzend. Die Herren Scheidemantel, Perron, Rüdiger, Jäger und Greder sowie die Damen Krull, Nast, v. Chavanne, Eibenschütz und v. d. Osten leisteten in den Hauptrollen durchweg Vorzügliches. Der Komponist konnte nach dem zweiten und dritten Akte zahlreichen Hervorrufen Folge leisten. F. A. Geissler.

ELBERFELD: Zur neuen Spielzeit hat die Direktion Gregor mit frischer Kraft eingesetzt. Nachtlager, Bajazzo, Wildschütz, Margarethe, Troubadour, Lohengrin, Martha gingen bis jetzt über die Bühne und befriedigten Kritik und Publikum in gleicher Weise. Neben bewährten älteren Kräften, wie Menzinsky, von Haxthausen, Foerster, Whitehill, Spiess, Arnold, Wissiak, Valentin führten sich als neugewonnene Mitglieder die Damen Adam, Kallina, Honigberger, Radó und die Herren Sorani, Regneas, Hanke recht günstig ein. In den szenischen Arrangements erweist sich Jacques Goldberg als ein sach- und fachkundiger Regisseur, während in Fritz Cassirer ein routinierter, temperamentvoller Kapellmeister neben Baldreich getreten ist. Der erste Gast wird Sigrid Arnoldson als „Mignon" und „Traviata", die erste Novität „Röslein im Hag" von Cyrill Kistler sein. Ferdinand Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Ein Richard Wagner-Cyklus von Rienzi bis zur Götterdämmerung hat hier viel Anteil gefunden, da die Rollenbesetzung gegen früher ein vielfach stark verändertes Bild ergab. Das Jugendwerk kam neueinstudiert zum Vorschein; unser Forchhammer repräsentiert den letzten der Tribunen sehr würdig, noch heldischer als den Siegfried am Schluss der Trilogie; Kapellmeister E. Kunwald lässt in jugendlichem Eifer manchmal noch agogische Gegensätze schroff hintereinander eintreten. Eine noch jüngere Kraft, der Baritonist Buers, der hier vor 2 Jahren von der Pike auf begann, ist nunmehr bis zum Holländer, Wotan und Wanderer avanciert und entledigt sich der Aufgaben gesanglich sehr schön, indessen das Spiel noch oft der fesselnden Eigenschaften entbehrt. Als Erik trat Emil Borgmann (ein Bayreuther Erik) sein hiesiges Engagement verheissend an, aber auch er muss noch arbeiten, um für seinen Amtsvorgänger Tijssen, der jüngst seine hiesige, rasch befestigte Position verliess, durchaus Ersatz zu bieten. Tijssens Stolzing steht namentlich im guten Andenken. Im Tristan musste Anton Bürger aus München in der Titelrolle beispringen, in der Walküre Bucksath aus Mannheim als Wotan; besonders angenehm ward Dr. Prölls Kurwenal vermerkt, weil er hierzu auch die nötige Reckenhaftigkeit in Erscheinung und Spiel besitzt. Die Mitwirkung eines Frl. v. Statzer, die ohne besondere Ankündigung als Fricka im Rheingold und Götterdämmerungs-Norne auftrat, fand bei Kennern Beachtung. In den Alberich teilen sich jetzt Breitenfeld und Steffens; von letzterem hörte ich die Szene mit Hagen so packend und so klar in der Sprache, wie ich sie seit Bayreuth nicht gehört. Hans Pfeilschmidt.

HAMBURG: Unter Bedingungen, die bei ehrlichem künstlerischem Wollen an leitender Stelle einen recht günstigen Verlauf der neuen Spielzeit verbürgen könnten, hat am 1. September mit dem „Fidelio" unsere Oper ihre Tätigkeit wieder aufgenommen. Freilich wird man gut tun, auf ein wirklich planvolles künstlerisches Arbeiten nicht allzu fest zu bauen, denn unser Theater, ein reines Geschäftsunternehmen, das sich bei vielen guten Momenten doch von einem durchaus merkantilen Betrieb niemals entfernte, dies Theater ist nun einmal in einer Weise aufgezogen, die immer zuletzt von der Kunst wegführt. Damit hierin eine Änderung eintreten könnte, müssten nicht nur unsre auf ihre Art wirklich recht tüchtigen, fleissigen und betriebsamen Herren Direktoren sich ändern — auch das in seiner Majorität leider recht undisziplinierte und bei allem Enthusiasmus so recht konfuse Publikum, müsste im Theater etwas anderes sehen, als es

bisher in ihm erblickte. Das Material, mit dem unsere Oper in ihr neues Arbeitspensum hineingeht, ist, wie eingangs erwähnt, gut, ja glänzend. Zu Birrenkoven und Pennarini, zu Frau Fleischer-Edel, Frl. Beuer, Frl. v. Artner, Frau Hindermann, zu Dawison und Lohfing — Künstlerinnen und Künstlern von verbreitetem Ruf sind Frau Metzger-Froitzheim, die berühmte Altistin, Frau Fränkel-Claus, die grossartigste lebende Isolde, Herr Tyssen, ein junger Tenorist van Dykschen Genres, und der Baritonist Bronsgeest, ein talentvoller Schüler Stockhausens, gekommen — ein Opernensemble, wie ein Stadttheater sich's wahrlich nicht besser wünschen kann. Und an die Spitze dieses Ensembles ist jetzt neben Carl Gille, den genialen Instinkt- und Temperamentsdirigenten, in Gustav Brecher ein bewusstes Dirigentenphänomen von eminenter Bedeutung getreten. Brecher leitet heute, ein Jüngling von knapp 24 Jahren, Wagnersche und Mozartsche Werke in einer Weise, die an die gewaltige schöpferische Dirigententatkraft Gustav Mahlers heranreicht. Der Musiker darf sich den Namen Brecher, ganz „fremd vorm Ohr" klingt er ihm schon ohnehin nicht, merken. Heinrich Chevalley.

KÖLN: Das „Ereignis" des diesjährigen Herbstes ist die Einführung des von Graz gekommenen neuen Leiters der Vereinigten Kölner Stadttheater, Direktors Otto Purschian. Hat der neue Pächter des grössten rheinischen Theaterinstituts hier eine durch ein gewisses Missverhältnis zwischen der Zahl der ernsten Kunstfreunde und dem umfassenden Betriebe der beiden Häuser bedingte einigermassen schwierige Situation angetreten, so kann man sich andererseits nicht der Einsicht verschliessen, dass Purschian während der jetzt abgelaufenen ersten 4 Wochen das immer Mögliche getan hat, um durch künstlerische Mittel seine Chancen zu verbessern und sich weitere Kreise des etwas zurückhaltend gewordenen Theaterpublikums zu erobern. Die Zurückhaltung hat nichts mit den Leistungen des frühern Bühnenchefs Julius Hofmann zu tun, sie datiert vielmehr seit der vorjährigen Eröffnung des neuen Theaters, an das sich die Kölner nur langsam gewöhnen, während sie sich dem alten Hause bei der Umwälzung der Verhältnisse entfremdet haben. Um nun zunächst wenigstens seinen Leistungen eine rege Aufmerksamkeit und in deren Gefolge eine tatsächliche Anteilnahme von seiten des Publikums zu sichern, hat Direktor Purschian sich vor allem bemüht, das Repertoire in beiden Häusern so reich an Abwechslung, wie nur möglich, zu gestalten, wobei hüben und drüben Oper und Schauspiel, so weit es angeht, bunte Reihe zeigen, während immerhin nach Beschaffenheit der äusseren Vorbedingungen der Schwerpunkt der Oper, und zumal der grossen, auf dem neuen Hause beruht. In 28 Tagen wurden unter den Kapellmeistern Prof. Arno Kleffel, Gustav Meyer, Wilhelm Mühldorfer und Franz Weissleder 20 verschiedene Opern herausgebracht und, was mehr gilt als die Ziffer, diese den entferntesten Zeitepochen, allen möglichen Nationalitäten und musikalischen Richtungen angehörenden Werke zeigten durchweg bei stilgerechter Herausarbeitung ihrer Charakteristiken eine sehr würdige Gesamtaufführung. Ein Teil des frühern solistischen Stammes ist dem Institut verblieben, dann aber hat die Direktion bei der Anwerbung einer grossen Zahl neuer Kräfte, an deren Spitze der hervorragende Dirigent Weissleder zu nennen ist, eine glückliche Hand gehabt. So gefielen in erster Linie die Altistin Anna Hofmann, die jugendliche Sängerin Marie Marx, die dramatische Sängerin Marie Brandis, die Soubretten Bella Alten und Rosa Warnay, die Koloratursängerinnen Melanie Domenego und Angèle Vidron; dann fanden die Tenöre Bucar und Plücker viele Beachtung. Weniger minder glückliche Engagements können das aussichtsvolle Gesamtbild nicht trüben. Besonderen Erfolg erzielten die nach sorgfältiger Neueinstudierung erfolgten vortrefflichen Aufführungen von Giordanos „Fedora" (mit Frida Felser und Adolf Gröbke), von „Evangelimann" und „Tannhäuser". Da Direktor Purschian auch eine grössere Anzahl Novitäten erworben hat, darf man der weitern Entwicklung der Dinge mit Vertrauen auf gut künstlerische Ergebnisse der Saison entgegensehen. Paul Hiller.

KOPENHAGEN: Die Opernsaison der Kgl. Bühne wurde am 2. September mit einer Aufführung von August Ennas früher schon in Aarhus und von der hiesigen Volksoper gespieltem musikalischen Märchen „Die Erbsenprinzessin" (nach Andersen) eröffnet. Das kleine Werk hatte nicht eben grossen Erfolg, wurde aber freundlich, teilweise mit Heiterkeit, aufgenommen. Ohne besonders originell zu sein, verrät die Musik die sichere Hand des Komponisten; der mit Vorliebe verwendete, nur nicht streng eingehaltene Rokokostil verdeckt nicht den Mangel an wirklicher Märchenstimmung und Fröhlichkeit. Ennas bekannter Klangsinn, wie seine Kunst, dankbare Gesangspartieen zu schreiben, verleugnet sich auch in dieser Oper nicht. Dr. William Behrend.

KRAKAU: Zur Jahreszeit, um welche in aller Herren Ländern die Opernbühnen noch feiern, pflegt in der Jagellonenstadt seit einigen Jahren eine Opern-Stagione zu beginnen. Bis vor kurzem waren es minderwertige, italienische Ensembles, die fast ausschliesslich italienische Opern zur Aufführung zu bringen pflegten. Erst Ludwig Heller, der Gründer der Lemberger Philharmonie, mit dessen Namen die Hebung des musikalischen Niveaus Galiziens für immer verknüpft ist, rief durch Vereinigung der hervorragendsten polnischen Opernkräfte das erste rein polnische Opern-Ensemble ins Leben, mit welchem er, Dank dem prachtvollen, unter Leitung des Kapellmeisters Ludwig Czelański stehenden Lemberger Philharmonie-Orchester, dem hiesigen Publikum zum erstenmale das europäische Opern-Repertoire in polnischer Sprache darbot. Als grösstes Verdienst rechnen wir Herrn Direktor Heller einwandfreie Wiederholungen von Lohengrin, Tannhäuser und Walküre an, welch letzteres Werk zum überhaupt erstenmale in polnischer Sprache zur Aufführung gebracht wurde, und zwar in der Übersetzung des auch in Deutschland als Wagnersänger bestbekannten Heldentenors Alexander v. Bandrowski, der als Lohengrin, Tannhäuser und Siegmund prachtvolle Leistungen bot und in der Elsa, Elisabeth und Sieglinde der Primadonna Irene Bohuss-Hellerava eine ebenbürtige Partnerin fand. Unter den übrigen Sangeskräften des Ensembles verdienen lobend hervorgehoben zu werden: der phänomenale Warschauer Bassist Adam Didur, ferner die Tenöre: Florjański und Drzewiecki, die Baritone: Szymański und Ludwig und die Sängerinnen: Frenklówna, Kurzówna, Otto und Marek u. a. Zum Schluss möchten wir noch an dieser Stelle einigen hiesigen „Musikrezensenten" den wohlgemeinten Rat erteilen, vor der „Kritisierung" Wagnerscher Meisterwerke diese etwas gründlicher zu studieren, um nicht Inhaltsangaben der „Walküre" z. B. ihren Lesern aufzubinden, die einen deutschen Statisten erröten machen würden. Bernard Scharlitt.

LEIPZIG: Von den August- und Septembervorstellungen der hiesigen Oper heben sich bedeutsamer ab die Neueinstudierungen von Meyerbeers „Der Phrophet" und Webers „Euryanthe" — erstere von Kapellmeister Hagel, letztere von Kapellmeister Porst mit vollem künstlerischen Ernst besorgt — sowie die von Prof. Nikisch geleiteten Aufführungen von „Siegfried" und „Walküre", die gleichsam als Vorproben zu einer für die Zeit vom 4. bis 21. Oktober angekündigten zyklischen Vorführung aller Wagner-Dramen vom „Rienzi" bis zur „Götterdämmerung" gelten konnten. In den erwähnten, neueinstudierten Opernvorstellungen leisteten sehr Erfreuliches Jacques Urlus als Johann, Frl. Sengern als Fides und als Eglantine, Frl. Korb als Bertha, Herr Moers als Adolar, Herr Schütz als Lysiart und last not least die vortreffliche Paula Doenges, die glücklicherweise für 20 Gastspiele an der hiesigen Bühne verpflichtet wurde, als Euryanthe. In einer späteren Wiederholung der Meyerbeerschen Oper sang lebhaft umjubelt die grosse Meisterkünstlerin Frau Schumann-Heink die Partie der Fides. Weniger erfolgreich verlief das Gastspiel einer anderen Berliner Hofopernsängerin, der Frau Plaichinger, die als Brünnhilde in der „Walküre" doch nur eine stimmlich mittelgute und darstellerisch konventionelle Leistung zu bieten vermochte. Vorzüglich gaben Herr Moers und

Frau Doenges das leidvoll liebende Wälsungenpaar wieder, und Tüchtiges leisteten Urlus als Siegfried, Schütz als Wotan und Wandrer und Marion als Mime. Die Aufführungen unter Prof. Nikisch brachten viel Feines im Orchester, ermangelten aber noch der temperamentvollen Grosszügigkeit in der Interpretation, deren gerade die Nibelungen in hohem Grade bedürfen. Für den Wagner-Zyklus stehen ausser Arthur Nikisch, der die Nibelungen-Abende und „Tristan und Isolde" dirigieren soll, noch einige anderen Gäste in Aussicht: Prof. Panzner als Dirigent der Meistersinger-Aufführung, Frau Leffler-Burckard als Isolde, und Perron als Wolfram und als Wandrer. Als Novitäten werden für das Spieljahr 1903/1904 versprochen: „Dornröschen" von Humperdinck, „Don Pasquale" von Donizetti (in der Bierbaum-Kleefeldschen Bearbeitung), „Der Dusle und das Babeli" von Kaskel und „Tosca" von Puccini — als weitere Neueinstudierungen aber „Robert der Teufel", „Tell", „Der Vampyr", „Cosi fan tutti", „Der schwarze Domino", „Des Teufels Anteil" und „Genoveva". Auch in der Operette stehen einige Novitäten — „Bruder Straubinger" von Eysler, „Frühlingsluft" von Reiterer, „Florodora" von Stuart und „Der Rastelbinder" von Léhar in Sicht. Möchte mit dem vielen Neuen auch ein neuer künstlerisch gewissenhafterer Arbeitsgeist, wie ein solcher an den beiden ersten Neueinstudierungen unverkennbar sich betätigt hatte, dauernd der hiesigen Opernbühne wiedergewonnen werden. Arthur Smolian.

KONZERT

AMSTERDAM: Das Konzertgebouw mit seinem glänzenden Orchester, das sich vor kurzem erst beim R. Strauss-Festival in London reiche Lorbeeren erworben, stellt eine ganze Reihe erlesener Genüsse in Aussicht. Als Solisten werden erscheinen u. a. Félia Litvinne, Adrienne Kraus-Osborne, Hermine Bosetti, Elsa Hensel, sowie Messchaert, Thibaud, Ondricek Carl Flesch (Nachfolger am hiesigen Konservatorium von Bram Eldering), Casals, Jos. Hofmann und Francis Planté. Im Oktober wird Gustav Mahler seine dritte Symphonie aufführen, welchem Ereignis mit allgemeiner Spannung entgegengesehen wird. — Als Bewerber bei dem kürzlich hier abgehaltenen Gesangwettstreit trat als einziger deutscher Verein der Männergesangverein Köln-Nippes auf. In einem Mittagskonzert stellte er sich unter Prof. Fedor Bergers schwungvoller Leitung als fein geschulter Chor vor und am Abend holte er sich den dritten Preis. Hans Augustin.

BERLIN: Bernhard Irrgang präludierte. Die einleitenden Klänge galten ihm selbst. In den 300 Orgelkonzerten liegt eine grosse Kulturarbeit. Solche Pioniere sind wertvoll. Auch um den Kirchengesang ist es etwas Schönes, wo Seele und Musik, Stil und Technik vereint sind, was weder bei Frl. Kaufmann, noch bei Frau Herms-Sandow zutrifft. Hekkings Kantilene ging tiefer als ihre Stimmen. — Ein Verleger — D. Rahter — gab den Kindern seines Verlages ein Fest. Die Rahtersche Idee ist gut, falls sie ideelle Zwecke verfolgt. Nur eins: Kunst lässt sich nicht machen! Wer mit ihr hausieren geht, muss schon Genieware haben. In dem „modernen Liederabend" gab's nur „Halbfabrikate". Von den: Walter Rabl, Ermanno Wolf-Ferrari, Alex. von Fielitz, Willy von Moellendorff, Hugo Kaun, Hans Hermann, können nur „Steigende Nebel" (op. 10 und 11 von W. von Moellendorff) und Hans Hermanns graziöskoketter „Frühling" und das frech-frumbe Rauf- und Sauflied „Vor der Schenke" als gangbare „Artikel" gelten. Der Griechen- und Kreterwein mundete schlecht, und was sonst an bunten Bändern und Glassächelchen vorhanden, nahm wenig für sich ein. Aber die Rahtersche Idee ist kühn und keck. Ein Breitkopf & Härtel-, Schott-, Simrock-, Litolff-, Schlesinger-, Peters-Abend — die Kunst nicht auf staubigen Böden und als wertlose Makulatur, sondern als klingende Ware auf offenem Markt und in freiem Wettbewerb — nicht übel! Es liesse sich schnell die Spreu vom Weizen sondern. — Arthur Perleberg

teilt das Schicksal der vorigen. All den Kompositionen fehlt's an Kern und Charakter, an Temperamentsdurchschuss. Oder soll man die „Berceuse" vom Prinzesschen mit den Sternenkrönchen, oder das schummerige „Abendlied" von Hugo Kaun (mit obligater Violine — con sordino) und derlei Zuckerbäckerware etwa für Kunst halten? Wiegeweiche-Wasserrosenpoesie und Oberflächenkunst — was soll's?! Echte Perlen und Lieder haben Meerestiefe und -Grund. — Eduard Gastoné (Bass-Bariton) wirkte statisch. Musik und Seele: marmorkalt und tot. Wo die Rohmittel schwerer wiegen als die Kunstmittel, ist das Spiel verloren, das Organ hat keinen Kunstwert. — Giovanna Tornelli würde fester dastehen, wenn sie weniger Flackerung und mehr Stauung hätte. Die Partie „hinterm Segel" liegt brach. Es fehlt an Knochenresonanz. Vortrag und Temperament würden bei stehendem Tone an Tiefwirkung gewinnen. In Betzy Gebhardt sehe ich ein pianistisches Volltalent, das der nachdrücklichsten Förderung bedarf. War der Griff der Es-dur-Polonäse-Chopin auch verfehlt, so war Ton und Technik doch von ungemeiner Ursprünglichkeit und natürlicher Rundung. Der Deppesche Satz: Schöne Bewegung — schöner Ton war hier praktisch verwirklicht. Aber eins: Der Charakter der Polonäse liegt im blitzenden Rhythmus, in einem „rhythmischen Pathos". Die Begleitung hat Hauptwert, keinen Nebenwert. Also die Bässe marcato, und die ersten Achtel angeschleift! Der Rhythmus muss tanzen. Rudolf M. Breithaupt.

Die Herren Halir, Exner, Ad. Müller und Dechert boten an ihrem ersten gut besuchten populären Quartettabend Mozart F-dur, Beethoven e-moll, dessen langsamer Satz herrlich wiedergegeben wurde und Haydn D-dur op. 76; so sehr die Leistungen dieser Quartettvereinigung im allgemeinen anzuerkennen sind, so darf doch nicht verschwiegen werden, dass in den Schlusssätzen der beiden ersten Quartette der Primgeiger mitunter unrein und unsauber gespielt hat. Die Geigerin Theresa Versel genoss bei ihrem Debut den Vorzug, mit Herrn Prof. James Kwast nicht nur die Brahmssche d-moll-Sonate zu spielen, sondern auch von ihm ihre Solis begleitet zu erhalten; in Saint-Saëns' erstem Konzert kam ihr prächtiger voller Ton, ihre solide Technik und gesunde Auffassung aufs beste zur Geltung. Noch weit günstiger führte sich ihre Konzertpartnerin Anna Jungren ein; ihr wundervolles, künstlerisch ausgebildetes Organ, ihr warmes Empfinden und ihr anmutiger, keuscher und schön durchdachter Vortrag gewann ihr im Sturm den Beifall der Zuhörer; mit grösstem Genuss, an dem auch Eduard Behm als Begleiter einen grossen Anteil hatte, hörte ich Cornelius' Brautlieder und einige Wolfsche Perlen. Frl. Jungren darf getrost ihrer künstlerischen Zukunft entgegensehen! Ob dies bei der etwa 14jährigen Ida Mampel der Fall sein wird? Sie hat eine ganz respektable Technik, aber ihr Klavierspiel schmeckt noch zu sehr nach der Schule, der sie noch lange nicht entwachsen ist. Ein Vortragskünstler von Intelligenz ist der stimmgewaltige Baritonist Viktor Porth, der trotz einiger Übertreibungen besonders Schumanns Belsazar gut zur Geltung brachte, von Otto Bake vortrefflich begleitet.

Dr. Wilh. Altmann.

BRESLAU: Fanny Moran-Olden und Kammersänger Bertram gaben im Börsensaal ein Konzert zum Besten der Überschwemmten in Schlesien. Während Bertram glänzend disponiert war und mit bekannten Opernarien grosse Wirkungen erzielte, wurde seine Frau durch eine auffallend starke Gemütsdepression an der vollen Entfaltung ihrer noch immer beträchtlichen Mittel gehindert. Mit gutem Erfolg konzertierte unter Prüfers Leitung der Königliche Domchor aus Berlin. Oberorganist Starke hat seine jährlichen Gratis-Orgelkonzerte wieder aufgenommen. Unter den von ihm zur Belebung der Konzerte herangezogenen Vokal-Solisten trat bedeutsam Robert Daehmke hervor, ein aus der Schule Alfred Schauers hervorgegangener hoher Bass mit ungewöhnlichen Stimmmitteln. J. Schink.

BUKAREST: Die Saison 1902/3. Ein trauriges Ereignis leitete unsere diesjährige Spielzeit ein: der Tod des auch im Ausland wohlbekannten ausgezeichneten rumänischen Komponisten J. Ivanovici. Er starb in der Blüte seiner Schaffenskraft und hinterliess eine Menge Kompositionen, besonders Tänze; seine Walzer sind voll Zartheit und Eigenart. — Die Konzertsaison begann unter den lockendsten Aussichten. Johann Strauss jr. eröffnete sie mit seiner in vielen Beziehungen trefflichen Kapelle. — Einer der besten Tenoristen unserer Tage, Franz Naval, errang bei uns schöne Erfolge. Er ist ein Künstler ersten Ranges, auf jedem Gebiet des Gesanges bewandert. — Der russische Vokalchor der Frau Nadina Slaviansky, aus Männern und Kindern bestehend, machte uns mit der nationalrussischen Musik und ihren grossen Meistern bekannt. Wir bewunderten die Eigenart des Volkslieds mit seinem unbeschreiblichen Reiz, die Abwechslung feiner und fröhlicher Accente mit ernsten und rauhen, die dem Ganzen einen solch pittoresken Zauber verleiht. Am Ende des Konzerts produzierten sich die Balalaikaspieler. — Zu den bedeutendsten Ereignissen der Saison gehörten unstreitig die Konzerte von Moritz Rosenthal; er fand beim Publikum, das von diesem phänomenalen Künstler geradezu enthusiasmiert war, ausserordentlichen Beifall. Ähnliche Triumphe feierte Leopold Godowsky. Als Virtuose Rosenthal gleich, übertrifft er ihn als Musiker. Ausser in Beethovenschen Sonaten zeigte er seine einzig dastehende Virtuosität besonders in den von ihm arrangierten Chopinschen Etuden. — Von Geigern sind zu nennen Thibaud, Ondricek und Enesco. Ersterer, ein trefflicher Interpret klassischer Musik (Kreutzersonate, mit dem hervorragenden Klavierspieler L. Wurmser) glänzte besonders auch in der Wiedergabe moderner französischen Stücke. Unser einheimischer Violinvirtuose Enesco, früher der deutschen Schule zugehörig, hat sich jetzt ganz der französischen zugewendet. Zuletzt Schüler Marsiks, hat er viel von der Art seines Lehrers übernommen: den vielleicht etwas zu sehr vibrierenden und süssen, ansprechenden Ton, die reiche Farbe, die Gewandtheit und Präzision in der technischen Bravour. — Prof. Dinico, der erste rumänische Violoncellist, zeigte seine Meisterschaft in der Sonate op. 69 No. 3 von Beethoven und im schwierigen Konzert von Saint-Saëns. Er ist der Begründer des „Carmen Sylva"-Quartetts, dem Enesco als Primgeiger angehört. Ihr Programm enthielt u. a.: Trio H-dur von Brahms; Dumky, Klaviertrio; die Quartette No. 4 op. 18 von Beethoven und das in a von Schubert. Das Quintett von C. Franck wurde tadellos zu Gehör gebracht. Am dritten Kammermusikabend spielte Enesco eine eigene Sonate, die viele harmonischen und polyphonen Schönheiten enthält. — Von grossem Interesse waren diesmal die Symphonischen Konzerte. Mit dem zweiten feierte man ein Jubiläum; es war das 150. unter Leitung des Dirigenten Ed. Wachmann. Zur Aufführung gelangten: Die Jahreszeiten, Ouvertüre zu den „Fehmrichtern" von Berlioz, Symphonie B-dur von Schumann, Pastoralsymphonie von Beethoven, eine Suite und zwei Rumänische Rhapsodieen von Enesco, Tannhäuserouvertüre, „Traum der Jungfrau" von Massenet, Symphonie No. 3 von Mendelssohn, „Sigurd Jorsalfar" von Grieg, „Impressions de l'Italie" von Charpentier. Das 5. Konzert fand unter Mitwirkung Max Pauers statt, der das g-moll-Konzert von Mendelssohn und das erste Lisztsche vorführte.

Jean Schorr.

FRANKFURT a. M.: Den Anfang im Konzertleben machte diesmal das Opernhaus, das für seine sechs Abonnementskonzerte viermal auswärtige Dirigenten stellt. Diesmal war es Nikisch, der abermals stürmischen Beifall davontrug, der ihm namentlich um seine ungemein interessante Leitung der symphonischen Dichtung „Francesca da Rimini" von Tschaikowsky und des Tristanvorspiels vollauf zu gönnen war, wogegen in der ersten Symphonie von Brahms einige Nuancen etwas fremd und gekünstelt berührten und das Orchester nicht immer edel klang. Die Ankündigungen

verheissen eine Hochflut von Konzerten, man zählt jetzt schon etwa 40 grosse Orchester- und Oratorienabende und 35 Kammermusik-Produktionen.

Hans Pfeilschmidt.

KONSTANTINOPEL: Die russische Pianistin Mad. Pekschen gab mit gutem Erfolg im Saal der russischen Botschaft zwei Konzerte. Sie ist eine vortreffliche Pianistin und erfreute durch poetische Auffassung und saubere Technik. Zwei andere russischen Künstler liessen sich gleichfalls hören; sie hatten auch die Ehre, vor S. M. dem Sultan zu spielen. Frau Dolina glänzte durch ihr prächtiges, fein geschultes Organ, und durch ihre vollendete Auffassung. Prof. Auer entzückte durch klassische Ausführung, reifste Technik mit immer noch jugendlicher Begeisterung in Spiel und Auffassung. Auch der Ritter vom hohen C, Werner Alberti, fand viel Beifall. Der Pianist Friedenthal gab nur ein Konzert. Sein Nachfolger, der Hexenmeister Godowsky, erregte durch seine phänomenale Technik, seine vortreffliche Interpretation auch klassischer Stücke allgemeine Bewunderung. In seinem Partner, Prof. Dinico aus Bukarest, lernten wir einen vorzüglichen Violoncellisten mit prächtigem Ton und feuriger Auffassung kennen. Eine italienisch-russische Operntruppe unter dem Impresario Castellano bietet seit drei Monaten dem Publikum während der konzertlosen Zeit angenehme Unterhaltung durch annehmbare Aufführungen mit guten Solisten, Chören und reichhaltigem Repertoire. Was unsrer Türken-Hauptstadt nun der Winter und der Frühling bringen wird — wissen allein die Götter!

Paul Lange.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Ernst Hirschberg: Publikationen der internationalen Musikgesellschaft. Beiheft X. Die Encyklopädisten und die französische Oper im 18. Jahrhundert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

August Iffert: Allgemeine Gesangschule. A. Theoretischer Teil. 4. Aufl. Ebenda.

Iwan Knorr: Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. Ebenda.

Hugo Riemann: System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Ebenda.

Dr. F. A. Steinhausen: Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. Ebenda.

Meyers Grosses Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Band IV. (M. 10.) Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

R. Schulzweida: „Wie soll ich singen?" Gemeinnütziger Vortrag, gehalten allen Gesangstudierenden und Sängern. 3. Aufl. (M. 0,60.) Im Selbstverlag.

Dr. L. Müffelmann: Richard Wagner und die Entwickelung zur menschlichen Freiheit. (M. 1.) Verlag: Richard Schröder, Berlin.

Dr. Karl Storck: Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen. 3. Aufl. (Geb. M. 3.) Muthsche Verlagshandlung, Stuttgart.

Max Reger: Beiträge zur Modulationslehre. (M. 1.) Verlag: C. F. Kahnt, Nfg., Leipzig.

MUSIKALIEN

J. F. Reichardt: Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen. Zum Teil neu herausgegeben von Hermann Wetzel. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.

Eugen Tetzel: Neuer Lehrgang des Klavierspiels mit einer Begleitbroschüre. (M. 3,30.) Ebenda.

Amadeus Wandelt: Walzer für Pianoforte. op. 20. Eigentum des Komponisten.

Joh. Seb. Bach: Totenpräludium. Für Posaunen, Pauken und Orgel bearbeitet von O. Wangemann. (Partitur und Stimmen M. 1,80.) Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Berlin.

E. Wooge: „Lyrische Weisen". Drei Klavierstücke. op. 11. (Preis komplett M. 1,20.) Zwei Weihnachtslieder mit Klavierbegleitung. op. 12. No. 1: Weihnachtslied; No. 2: Christnacht. (à M. 0,60.) Ebenda.

Nicolai von Wilm: op. 191. Intermezzi für Pianoforte; No. 1: Intermezzo giojoso; No. 2: Intermezzo scherzando (à M. 1,50). op. 188. Six Bagatelles für Pianoforte. (M. 1,20.) Verlag: Bosworth & Co., Leipzig.

Oscar Beringer: Neue Sonatinen für Pianoforte. No. 1: Sonatine Pastorale; No. 2: Sonatine Martiale. (à M. 2.) Ebenda.

Rud. Weinwurm: Poèmes (Stimmungsbilder). 12 Klavierstücke. No. 1: Am Kamin; No. 2: Faschings-Nachklänge; No. 3: Frühlingslied; No. 4: Frühlings Erwachen; No. 5: Poème de Mai; No. 6: Wanderlied; No. 7: Frischer Hauch; No. 8: Ernte Lied; No. 9: Jagdlied; No. 10: Welkes Laub; No. 11: Dahin; No. 12: Winterlaune; (No. 1, 4, 7, 8, 9 und 12 à M. 1,20, No. 2, 3, 5, 6, 10 und 11 à M. 1.) Ebenda.

A. Tellier: Compositions modernes für Pianoforte, No. 6: Plainte d'Amour. (M. 1.) Ebenda.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

Herman Zumpe: Zwei Gesänge für gemischten Chor. No. 1: Der 91. Psalm; No. 2: Der 23. Psalm. (à M. 1,20.) Weihnachtslied von Peter Cornelius für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Orgel, Harmonium. M. 1.) Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig.

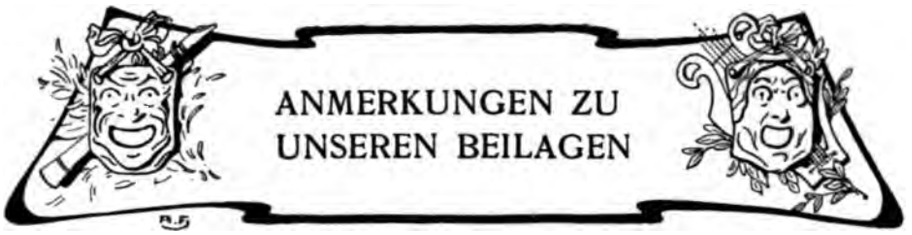
Friedrich Smetana: Dalibor, Oper in 3 Akten von Josef Wenzig; Klavierauszug mit Text. Deutsche Bühnenbearbeitung von Max Kalbeck. Verlag: Hermann Seemann Nfg., Leipzig. (Universal-Edition.)

Georg Friedrich Haendel: 10 Altarien aus Opern und Oratorien mit Begleitung des Klaviers. Bearbeitet von Otto Dresel. (M. 4). 13 Sopranarien aus Opern und Oratorien mit Begleitung des Klaviers. Bearbeitet von Otto Dresel. (M. 5.) Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

Ernst Otto Nodnagel: Gesänge mit Begleitung des Orchesters. op. 16 „Neurotika", vier Liebesgesänge für Bariton und grosses Orchester nach Felix Dörmann; Klavierausgabe. I. Heft. No. 1: Sei mein! No. 2: Stumme Liebe. (M. 2,10.) II. Heft. No. 1: Vergieb! No. 2: Niemals. No. 3: Epilog. (M. 2,40.) Gesänge mit Begl. des Orchesters. op. 18. „Impressionen"; acht lyrische Skizzen für eine mittlere Singstimme und Orchester. Klavierausgabe. I. Heft. No. 1: „Traumelf" von W. Walloth; No. 2: „Glück" von K. Busse; No. 3: „Flockenfall" von F. Dörmann; No. 4: „Morgenstimmung" von K. Bleibtreu. (M. 2,40.) II. Heft. No. 5: „Nordwind" von F. Dörmann; No. 6: „Es ist ein Flüstern" von Th. Storm; No. 7: „Die Regenströme rauschen" von F. Dörmann; No. 8: „Einsam" von F. Dörmann (M. 2,10). Lieder und lyrische Rezitative. Gedichte von Goethe und Richard Dehmel. op. 26. Drei Gedichte von Richard Dehmel. No. 1: Klage; No. 2: Ernte; No. 3: Die Reise. (M. 2,10). op. 27. Fünf Gedichte von Goethe. No. 1: An die Entfernte; No. 2: Ernster Verlust; No. 3: Hoffnungslos; No. 4: Erinnerung; No. 5: Am Flusse. (M. 3,90.) op. 28. „Kamilla." Drei lyrische Rezitative. No. 1: Einzig dein (Goethe); No. 2: Der Sturm (R. Dehmel); No. 3: Sehnsucht (Goethe). (M. 2,10.) op. 29. Traugesang nach Th. Kerner. (M. 1,50.) op. 32. Vier lyrische Rezitative. No. 1: „Frage nicht" von N. Lenau; No. 2: „Ach wärst du mein" von N. Lenau; No. 3: „Deine Stimme" von A. v. Platen. No. 4: „Lobgesang" von R. Dehmel. (M. 3.) op. 34. Fünf Lieder. No. 1: „Liebchen im Garten" von J. Marbach. No. 2: „Das Blümchen" von J. Marbach; No. 3: „Volkslied" von Fr. Held; No. 4: „Idyll" von L. Dombrowsky; No. 5: „Lied des Fischermädchens" von J. Weite. (M. 3,60.) op. 36. „Chrysis." Vier lyrische Rezitative. No. 1: „Der Asra" von H. Heine; No. 2: „Alte Geschichte" von H. Heine; No. 3: „Viel zu lieb" von H. Heine; No. 4: „Mignon" von Fr. Rückert (M. 3,60). Verlag: Drei Lilien, Berlin. op 33. Vier Gedichte von Richard Dehmel, für eine Singstimme und Klavier. No. 1: Die stille Stadt; No. 2: Heimat; No. 3: Waldseligkeit; No. 4: Wiegenlied. (M. 1,50.) Verlag: Ostpreussische Druckerei und Verlagsanstalt Akt.-Ges., Königsberg i. Pr.

Frank L. Limbert: op. 20. Fünf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. No. 1: Lied eines wahnsinnigen Mädchens; No. 2: Mysterium; No. 3: Pyrenaeen am Abend (erste Fassung); No. 4: Pyrenaeen am Abend (zweite Fassung); No. 5: Goldene Sonne. (No. 1, 4 und 5 à M. 1,20, No. 2 M. 1, No. 3 M. 1,50.) Verlag: Ernst Germann & Co., Regensburg.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.



Zu Fortsetzung und Schluss des Artikels von E. van der Straeten bringen wir heute zwei Jugendbildnisse von Robert (nach dem Stich von Kriehuber) und Clara Schumann, sowie die Reproduktion einer lebensvollen Büste der Greisin nach dem Original von Fr. Hausmann.

Den Nachruf Josef Sittards möge das Bild von Theodor Kirchner illustrieren, das die äussere Ähnlichkeit des Tondichters der klavieristischen Miniaturen mit Beethoven sprechend veranschaulicht.

Zum Gedenkblatt Max Steuers gehört das Bild der seinerzeit in Italien wie in Deutschland gefeierten Bühnensängerin Caroline Unger.

An die Wiederkehr des Todestages eines bedeutenden französischen Meisters († am 17. Oktober 1893) erinnert das Bild von Charles Gounod. Der ziemlich seltene Stich zeigt den Komponisten des „Faust" in der Vollkraft seiner Jahre.

Den unlängst verstorbenen, hauptsächlich auf dem Gebiet des Liedes ausgezeichneten sympathischen Komponisten Anton Rückauf (cf. Totenschau) führen wir unsern Lesern im Bild vor.

Berichtigung: Von geschätzter Seite werden wir darauf aufmerksam gemacht, dass das Bild in Heft 23 nicht den Vorgänger Joh. Seb. Bachs im Thomaskantorat, Johann Kuhnau (1667—1722), sondern den verdienten Musiker und Schulmann Johann Christoph Kühnau (1735—1805) darstellt. Der Herr Einsender besitzt die Vorlage unserer Reproduktion, einen Stahlstich, der auf die Titelseite folgenden Werks gedruckt ist: „Alte und neue Choralgesänge vierstimmig ausgesetzt von Johann Christoph Kühnau gewesenem Kantor und Musikdirektor bei der Dreifaltigkeitskirche II. Aufl. herausgegeben von Johann Friedrich Wilhelm Kühnau. Berlin, im Verlag des Herausgebers 1817". Jedenfalls wird die Vorlage des Herrn August Spitta herausgeschnitten sein, so dass ein Versehen leicht möglich war.

Die heutige Musikbeilage für Klavier zu vier Händen ist dem op. 24 des russischen Tonsetzers Paul Juon entnommen, der uns das interessante, durch den ungewohnten, konsequent durchgeführten Wechsel des Rhythmus in jedem Takt besonders reizvolle Stück zum ersten Abdruck freundlichst überlassen hat.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Robert Schumann

Ill. 2

Clara Wieck.

III. 2

CLARA SCHUMANN o
BÜSTE VON FR. HAUSMANN

E. Bieber, Hamburg phot.

Ill. 2

THEODOR KIRCHNER
† 19. SEPTEMBER 1903

Ill. 2

CAROLINE UNGER
* 28. OKTOBER 1803

CHARLES GOUNOD
† 17. OKTOBER 1893

III. 2

Aus dem Musikhistorischen Museum des
Herrn Fr. Nicolas Manskopf, Frankfurt a. M.

Pietzner, Wien phot.

ANTON RÜCKAUF ○
† 19. SEPTEMBER 1903

NEUE TANZRHYTHMEN

für

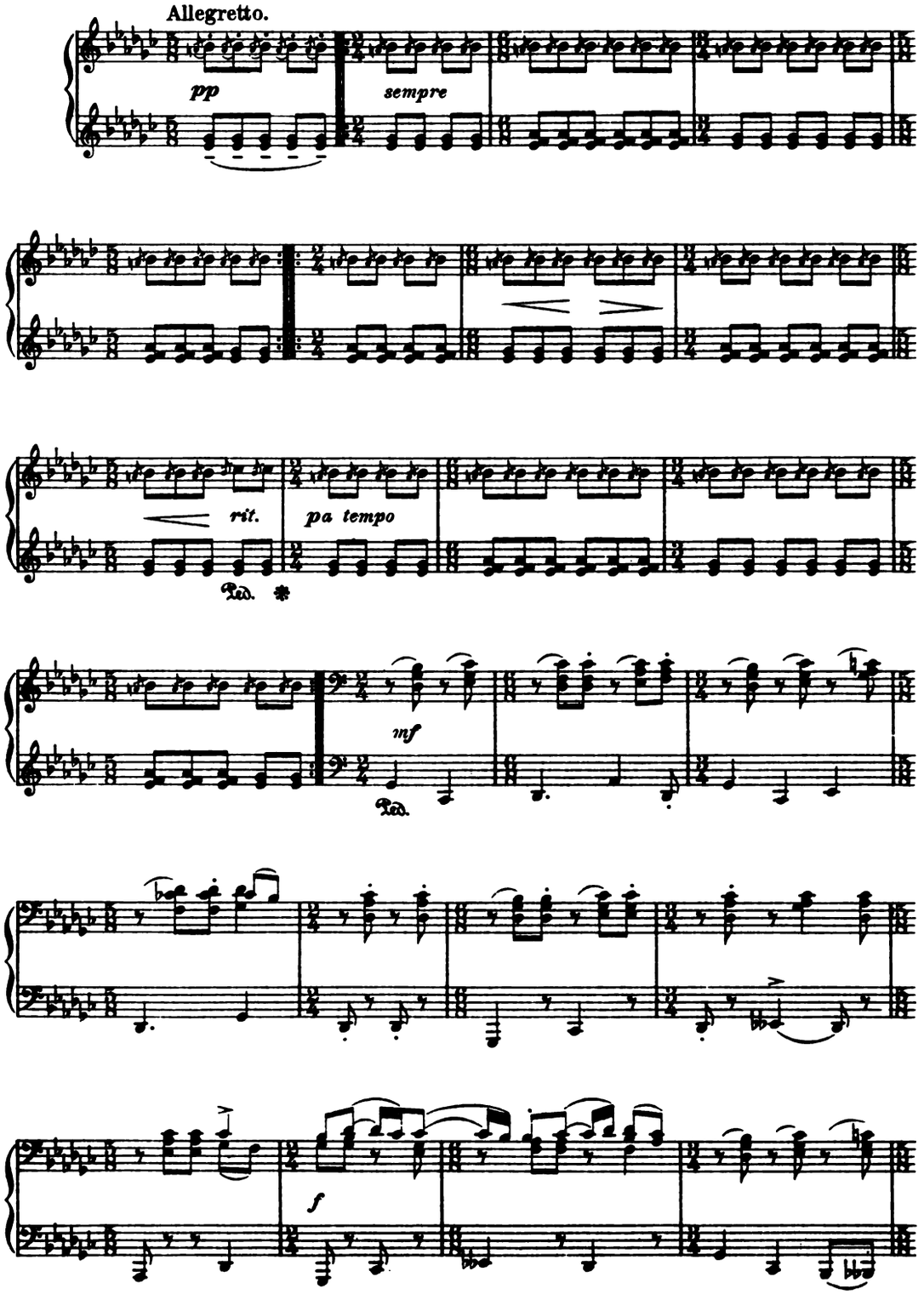
Klavier zu vier Händen

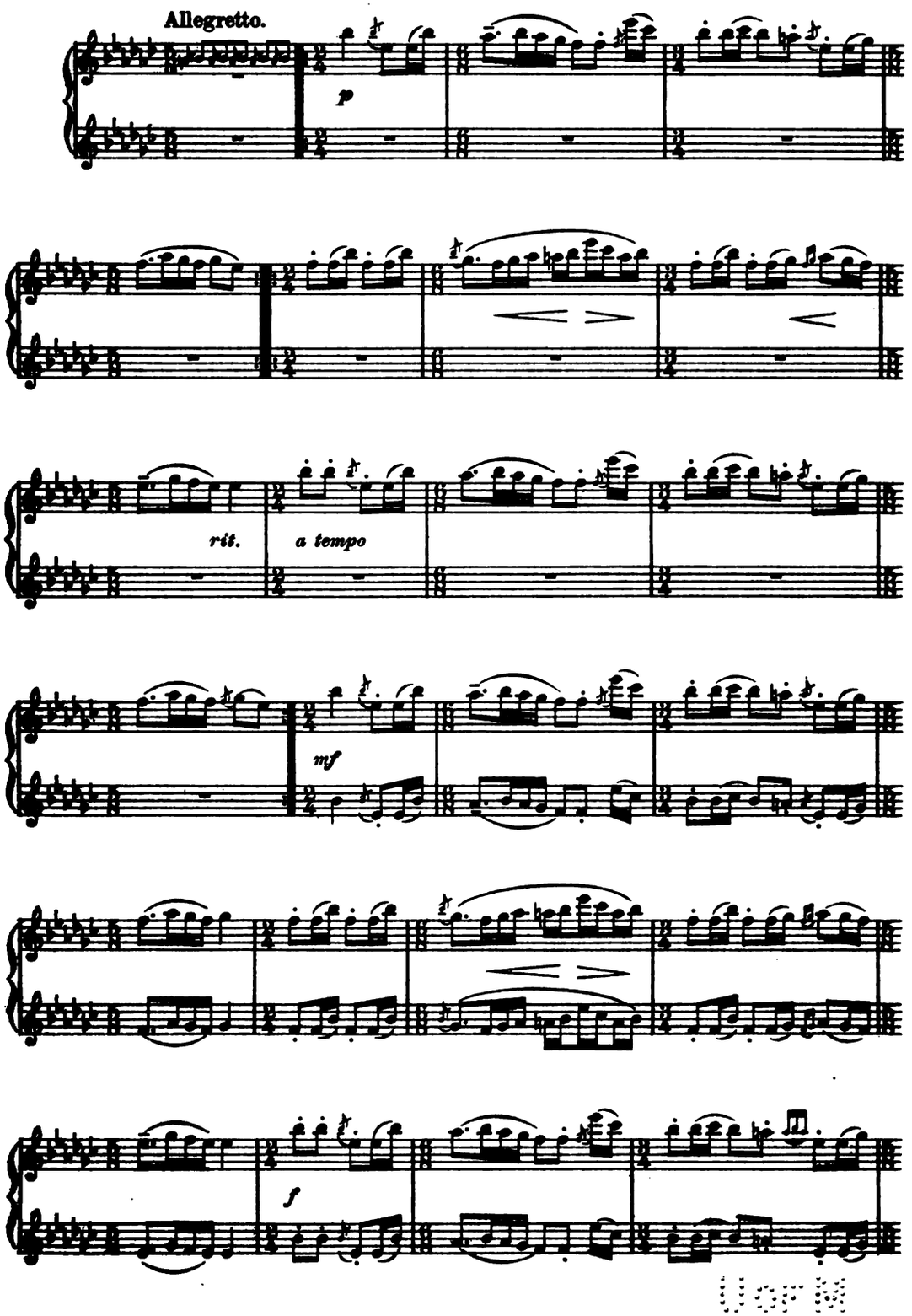
von

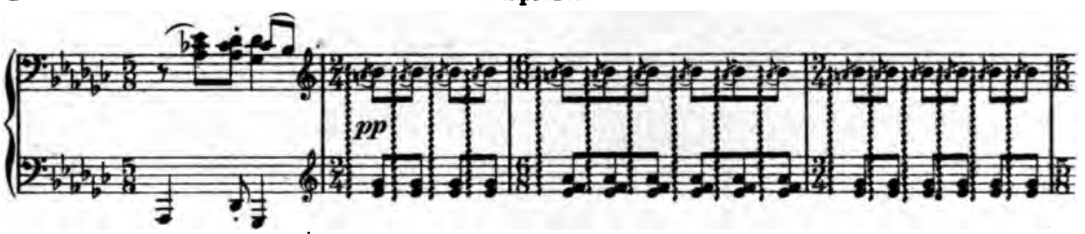
PAUL JUON

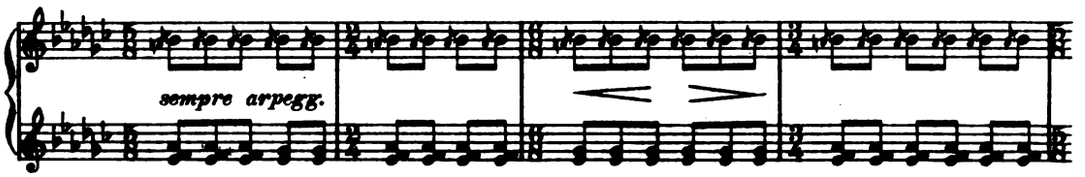
Op 24 No 4

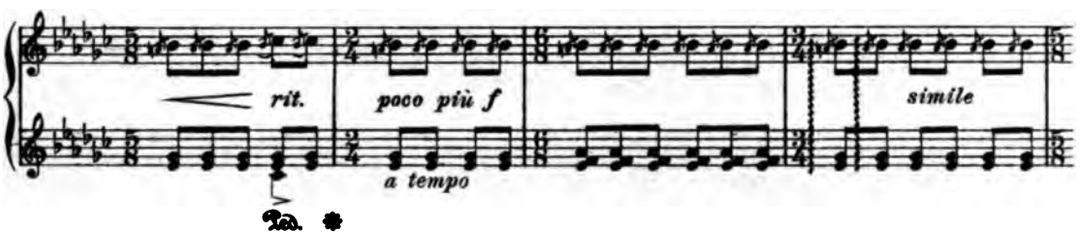
Mit Genehmigung der Schlesingerschen
Buch-und Musikhandlung in Berlin

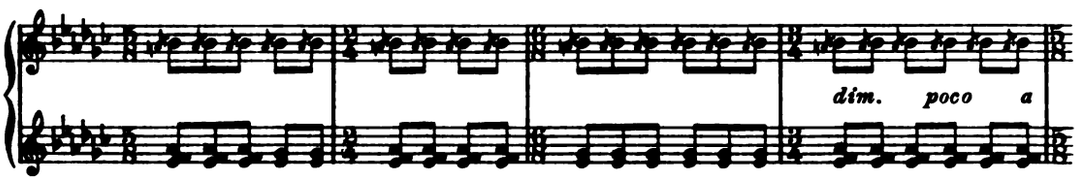

Allegretto.
pp
sempre
rit.
pa tempo
Ped.
mf
Ped.
f

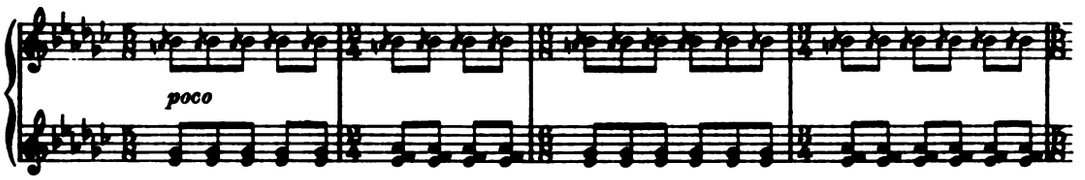

Allegretto.
p
rit.
a tempo
mf
f

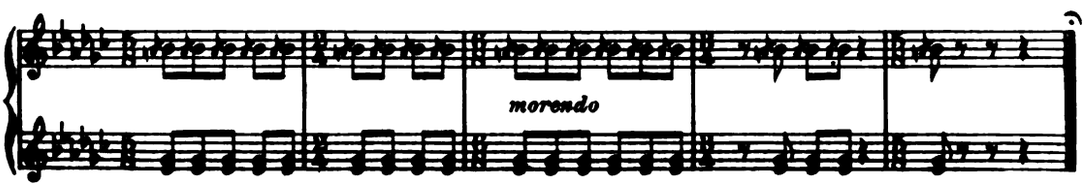

pp

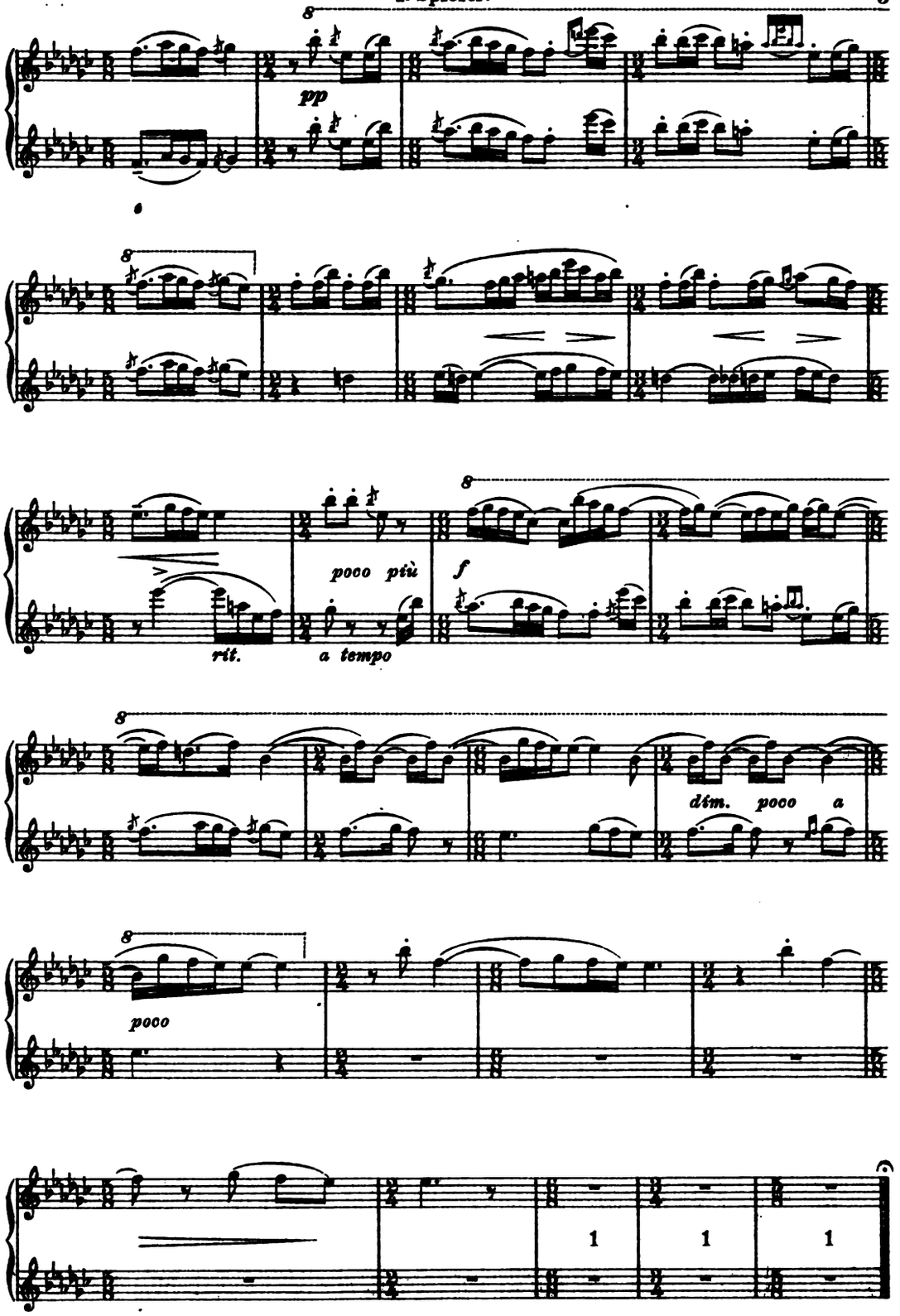

sempre arpegg.


rit.
poco più f
a tempo
simile
Ped.


dim. poco a

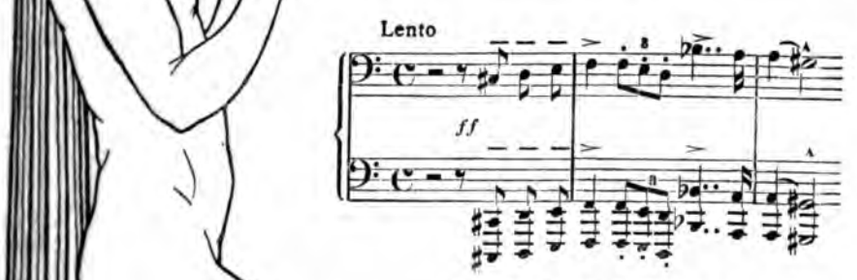

poco


morendo



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK



Liszt: Dante-Symphonie

III. JAHR 1903/1904 HEFT 3

Erstes Novemberheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

INHALT

Bernhard Ziehn
Über die Kirchentöne.

Dr. Erich Urban
Die Wiedergeburt der Operette. I.

J. G. Prod'homme
Die Hugenotten-Première.

Max Steuer
Marie Geistinger †.

Besprechungen (Bücher und Musikalien).

Revue der Revueen.

Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau).

Kritik (Oper und Konzert).

Eingelaufene Neuheiten (Musikalien).

Anmerkungen zu unseren Beilagen.

Kunstbeilagen.

Musikbeilage.

Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.

ÜBER DIE KIRCHENTÖNE

von Bernhard Ziehn-Chicago

„Über die alten Tonarten studiert, die mir immer unklarer werden. Abends Stunde bei Baini, dem es auch nur halbdunkel oder halbhell zu sein scheint!

Einen Tag in der Woche muss ich doch den alten Tonarten widmen. Ich arbeitete hierin, wiewohl ich glaube, dass es ziemlich nutzlos ist. Ein Gegenstand, der vor 300 Jahren schon nicht mehr klar war, hat durch den Verlauf dieser Zwischenzeit an Klarheit natürlich nicht zunehmen können."

Otto Nicolai, Tagebücher, 8. und 21. Juli 1835.

oll eine Lehre verstanden werden, so muss sie verständlich sein; soll sie Nutzen wirken, so muss sie wahr sein. Die bisherige Lehre von den Kirchentönen ist leider sehr unverständlich und häufig auch unwahr. Hier Wandel zu schaffen, ist der Zweck eines Aufsatzes, der im Auszug folgt.

Die Kirchentöne scheiden sich in drei Dur- und drei Molltonarten.

Dem Ionischen, Mixolydischen und Lydischen liegen die Töne einer Durtonleiter zugrunde, nur dass das Mixolydische eine kleine Septime, und das Lydische eine übermässige Quarte aufweist. Z. B.

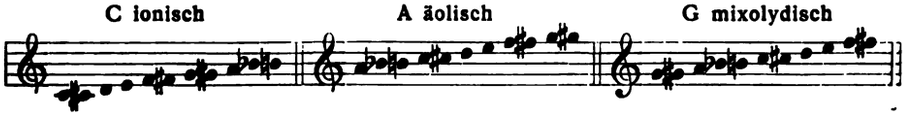
ionisch	mixolydisch	lydisch
c d e f g a h c	g a h c d e f g	f g a h c d e f

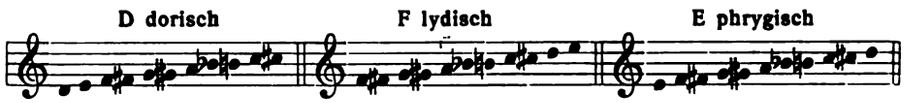
Dem Äolischen, Dorischen und Phrygischen liegen die Töne einer Molltonleiter mit kl. Septime zugrunde, nur dass das Dorische eine grosse Sexte, und das Phrygische eine kl. Sekunde aufweist. Z. B.

äolisch	dorisch	phrygisch
a h c d e f g a	d e f g a h c d	e f g a h c d e

Den Tönen der genannten Reihen gesellte sich frühzeitig der Ton b, und zwar mehr als leitereigener, denn als chromatischer Ton. Dazu traten noch die durch die ersten drei Kreuze bezeichneten Töne: fis, cis, gis — so dass also für jede Tonart elf Töne vorhanden waren.

C ionisch A äolisch G mixolydisch





Ausser den sieben Stammtönen finden wir also noch im
Ionischen: üb. 1 üb. 4 üb. 5 kl. 7
Mixolyd.: üb. 1 kl. 3 üb. 4 gr. 7
Lydischen: üb. 1 üb. 2 r. 4 üb. 5.

Demnach unterscheidet sich
das Mixolydische vom Ionischen und Lydischen dadurch,
dass es kl. 3, aber nicht üb. 5 haben kann;
das Lydische vom Ionischen und Mixolydischen,
dass es üb. 2, aber nicht kl. 7 haben kann;
das Ionische vom Mixolydischen und Lydischen,
dass es weder kl. 3, noch üb. 2 haben kann.

Mit anderen Worten: durch Anwendung
einer üb. 5 in einem mixolydischen Satze,
einer kl. 7 in einem lydischen Satze,
einer kl. 3 oder einer üb. 2 in einem ionischen Satze
wird das Wesen der betreffenden Tonart zerstört.

Ausser den sieben Stammtönen finden wir noch im
Äolischen: kl. 2 gr. 3 gr. 6 gr. 7
Dorischen: gr. 3 üb. 4 kl. 6 gr. 7
Phrygischen: gr. 2 gr. 3 verm. 5 gr. 6.

Demnach unterscheidet sich
das Dorische vom Äolischen und Phrygischen dadurch,
dass es üb. 4, aber nicht kl. 2 haben kann;
das Phrygische vom Äolischen und Dorischen,
dass es verm. 5, aber nicht gr. 7 haben kann;
das Aolische vom Dorischen und Phrygischen,
dass es weder üb. 4, noch verm. 5 haben kann.

Mit anderen Worten: durch Anwendung
einer kl. 2 in einem dorischen Satze,
einer gr. 7 in einem phrygischen Satze,
einer üb. 4 oder einer verm. 5 in einem äolischen Satze
wird das Wesen der betreffenden Tonart zerstört.

Keine Durtonart hat kl. 2, kl. 6 oder verm. 5.
Keine Molltonart hat üb. 1, üb. 5 oder üb. 2.
Unter sämtlichen Tonarten hat nur das Lydische keine kl. 7,
und nur das Phrygische keine gr. 7.

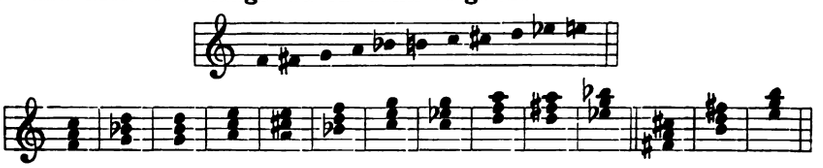
„Der Regel Güte daraus man erwägt, dass sie auch mal 'ne Ausnahm' verträgt", singt Hans Sachs bei Wagner. In mehr als tausend Sätzen des 15. und 16. Jahrhunderts traf Verf. d. A. nur sechs Ausnahmen von diesen, aus den Werken der Meister (nicht der Schulmeister) gezogenen Regeln an: eine übermässige Prime im Dorischen bei Henry VI.; eine kleine Sekunde im Dorischen bei Okeghem, Hobrecht und Brumel; eine kleine

Sexte im Mixolydischen bei Bruck; eine grosse Septime im Phrygischen bei Eccard.

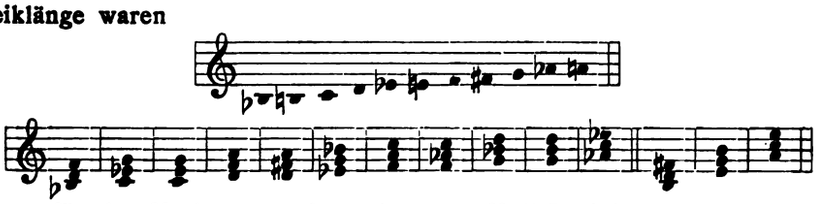
Im mehrstimmigen Satz dienten fis, cis und gis meistens als Dur-Terzen oder als Grundtöne verminderter Dreiklänge. Als Quinten von Moll- und übermässigen Dreiklängen sind sie selten, noch seltener freilich als Bestandteile von Septimenakkorden. B erscheint als Grundton eines Dur-Dreiklanges, als Terz eines Moll-Dreiklanges und kleinen Moll-Septimenakkordes, sowie als Quinte eines verminderten Dreiklanges und kleinen Septimenakkordes.

Jeder oben angeführten Tonart standen folgende Dur- und Moll-Dreiklänge zur Verfügung. (Die letzten drei sind Seltenheiten.) Nach F. M. Böhme waren es „im Ganzen nur sechs".

Bei der gebräuchlichen Transposition in die Oberquarte erhielt jede Tonart ein ♭ Vorzeichnung, und die in jeder Tonart möglichen Töne und Dur- und Moll-Dreiklänge waren dann folgende



Bei der ebenfalls nicht seltenen Transposition in die grosse Untersekunde erhielt jede Tonart zwei wesentliche ♭. Doch wurde häufig, namentlich in einzelnen Stimmen, nur das erste vorgezeichnet und das zweite zufällig gesetzt. Die hier verwendbaren Töne und Dur- und Moll-Dreiklänge waren



Belege für das Vorkommen der selteneren Moll-Dreiklänge.

H-m. in C ionisch: Hobrecht, geb. c. 1430, „La Tortorella".
„ „ G mixol.: Walther, 1524, No. 15.
Fis-m. in A äolisch: Guammi, † 1591, Canzona für Orgel.
H-m. in D dorisch: Hassler, 1601, Lustgarten, No. 13.
„ „ E phryg.: Lassus, Busspsalmen, III, 6.

H-m. in F ionisch: Schlick, 1512, Tabulaturen, No. 6.
E-m. in G dorisch: „ „ „ No. 1 und 9.
Fis-m. in G dorisch: „ „ „ No. 2 und 14.

H-m. in C dorisch: Henry VI, † 1471, „Et in terra".
„ „ G äolisch: Cabezon, geb. 1500, Orgelvorspiel.

H-moll	in Tonarten mit einem ♭					entspricht	Fis-moll	in Tonarten ohne Vorzeichnung.				
E-moll	„	„	„	„	„	„	H-moll	„	„	„	„	
Fis-moll	„	„	„	„	„	„	Cis-moll	„	„	„	„	
H-moll	„	„	„	zwei ♭		„	„	„	„	„	„	

Ziemlich seltene Erscheinungen sind auch der As-dur- und der F-moll-Dreiklang. Beide werden angewandt in dem oben angeführten C dorischen Satze von Henry VI. und in den B ionischen Lamentationen von Carpentras (1532); der As-dur-Dreiklang von Schlick, Tabulaturen No. 13, G äolisch; der F-moll-Dreiklang von Bruck (1534) und Fra Thomas (1565).

In Beziehung auf die Vorzeichnung ist

Ionisch = Dur;
Mixolyd. = „ mit 1 ♯ weniger oder 1 ♭ mehr;
Lydisch = „ „ 1 ♭ „ „ 1 ♯ „
Äolisch = Moll;
Dorisch = „ mit 1 ♭ weniger oder 1 ♯ mehr;
Phrygisch = „ „ 1 ♯ „ „ 1 ♭ „

Sätze in Kirchentonarten haben nicht immer die richtige Vorzeichnung. Was in deutscher Tabulatur geschrieben wurde, hatte überhaupt keine, und wird auch oft so in unsere Notenschrift übertragen. Um da die Tonart zu erkennen, muss man sämtliche Töne in ihrem Verhältnis zur Tonika betrachten, was auch bei Sätzen, die schon ursprünglich in Notenschrift stehen, nie aus dem Auge gelassen werden darf.

In Schlicks Tabulaturen ist No. 11 D dorisch, No. 13 G äolisch. Eitner setzt beiden Sätzen ein ♭ vor, während der erste keine Vorzeichnung haben dürfte, der zweite dagegen zwei ♭ haben müsste.

A. G. Ritter lässt den D äolischen Satz „Erhalt uns Herr", aus dem Tabulaturbuch von Paix, ohne Vorzeichnung, so dass er dorisch aussieht.

Mit einem ♭ statt mit zweien schreibt Hassler das B ionische „Es spricht der Unweisen Mund wohl"; ebenso Gesius das D phrygische „Da Jesus an dem Kreuze stund".

„Nun bitten wir den heiligen Geist", in F ohne Vorzeichnung, also lydisch, im Strassburger Kirchenampt 1525 — in G ohne Vorzeichnung, also mixolydisch, bei Witt 1715 — erscheint ionisch bei Walther, Eccard, Hassler u. a. bis herauf zu Schäffer.

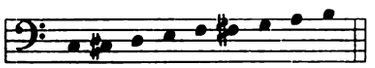
Das dorische „O Rosa bella" von Dunstable steht in Dr. Hugo Riemanns Illustrationen zur Musikgeschichte in D mit einem ♭.

In Erks Sammlung der Bachschen Choralgesänge ist die Vorzeichnung von 17 dorischen und 3 phrygischen Melodien äolisch, von 3 äolischen und 1 phrygischen Melodie dorisch, von 2 lydischen und 1 mixolydischen Melodie ionisch, zweier ionischen mixolydisch, und einer äolischen phrygisch.

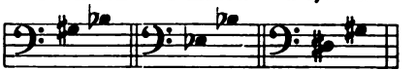
No. 185 bei Bach-Erk wird schwerlich als modernes Dur empfunden

werden, doch lässt sich der Satz auch nicht einem bestimmten Kirchenton zuweisen. Die Melodie enthält keine Septime, wohl aber eine übermässige Prime; in den anderen Stimmen erscheinen noch kleine und grosse Septime und übermässige Quarte; es sind Schlüsse im Mollton der Dominante und im Durton der kleinen Septime vorhanden. Alles das kann sowohl im Ionischen als im Mixolydischen vorkommen. Eine übermässige Quinte würde den Satz zum ionischen stempeln, eine kleine Terz zum mixolydischen. Nicht die Vorzeichnung (hier ist sie mixolydisch), sondern die Anwendung gewisser Intervalle ist massgebend. Folgende Beispiele mögen zur Klärung dieser Frage dienen.

Gemeinsame Töne in C ionisch, C mixolydisch (1♭) und C lydisch (1♯).

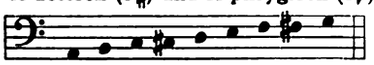


Besondere Töne in C ionisch C mixol. C lydisch

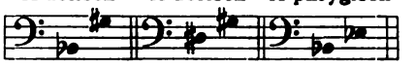


(Im gleichnamigen Mixolydisch und Lydisch finden wir denselben Ton auf verschiedenen Stufen: kl. 3 = üb. 2.)

Gemeinsame Töne in A äolisch, A dorisch (1♯) und A phrygisch (1♭).



Besondere Töne in A äolisch A dorisch A phrygisch



(Im gleichnamigen Dorisch und Phrygisch finden wir denselben Ton auf verschiedenen Stufen: üb. 4 = verm. 5.)

Von zehn Melodien ist durchschnittlich eine nicht genau bestimmbar in Beziehung auf die Tonart. V. d. A. fand unter 500 Melodien (Choräle, Volkslieder und einige Meistersingertöne), vor 1600 komponiert, 38 in Moll mit grosser Sekunde, doch ohne Sexte (also dorisch oder äolisch), und 12 in Dur mit reiner Quarte, doch ohne Septime (also mixolydisch oder ionisch).

Die Melodie „Nun bitten wir den heiligen Geist", während des 16. und 17. Jahrhunderts in F, entbehrt der Quarte im Strassburger K. A., bei Walther, Resinarius, Eccard, Gesius, Decker, M. Prätorius (1607), Erythräus, Moritz von Hessen, Crüger, Witt (1715), Portmann und Schäffer, und dürfte wohl ursprünglich lydisch gemeint sein. Mit einer Quarte fand ich sie nur bei Hassler, M. Prätorius (1609) und Bach. Soweit meine Kenntnis reicht, hat der Choral bisher noch keine lydische Behandlung erfahren.

Einige alte Meister gaben zuweilen äolischen und mixolydischen Sätzen ein besonderes Zeichen: ein alleinstehendes ♭ auf der obersten Linie des Diskantsystems (gelegentlich kommt es auch in anderen Stimmen vor). Dieses ♭ deutete in Moll die kleine Sexte und in Dur die kleine Septime an. Beispiele aus Ambros-Kades „Auserwählten Tonwerken" (2. Auflage): für Moll S. 10 (Okeghem) und S. 29 (Hobrecht); für Dur S. 16 (Okeghem), S. 67, 69, 129 (Josquin), S. 351 (Isaac). (Kades Fussnote auf S. 29 passt

nicht dahin.) Josquins Stabat mater, von Zarlino F ionisch, von Pietro Aron F lydisch genannt, ist weder dieses noch jenes, sondern C mixolydisch; was durch die gelegentliche kleine Terz, sowie durch die besondere Vorzeichnung bewiesen wird. Der Cantus firmus ist allerdings F ionisch, aber der Satz nicht; und in F lydisch gibt es kein es. Das Amen am Schluss auf dem F-dur-Dreiklang ist als Anhängsel zu betrachten. In dem oben angeführten Beispiel von Isaac steht der grössere erste Teil in G mixolydisch, der Schlussteil in C ionisch.

Wenn zwei so berühmte Theoretiker des Mittelalters, wie Zarlino und Aron, die Tonart eines Satzes nicht mit Sicherheit feststellen konnten, so braucht man sich nicht zu wundern, dass auch in unserer Zeit noch Verwirrung herrscht.

Die äolischen Melodien „Christ unser Herr zum Jordan kam“ und „Ich ruf' zu dir“ sind dorisch nach Mendel;

das äolische „Durch Adams Fall“ ist dorisch nach Mendel und Böhme;

das ionische „Komm heiliger Geist, Herre Gott“ ist dorisch nach Mendel und mixolydisch nach Böhme:

das ionische „Gott hat das Evangelium“ ist phrygisch nach Winterfeld und äolisch nach Böhme;

das phrygische „Christus, der uns selig macht“ ist äolisch nach A. G. Ritter;

das phrygische „Es woll uns Gott“ ist äolisch nach Oskar Paul;

das phrygische „Christum wir sollen loben schon“ ist phrygisch nach Böhmes „Kursus in Harmonie“, dorisch nach dem dazu gehörigen „Aufgabenbuch“;

das äolische „Mag ich Unglück nicht widerstan“ ist äolisch nach Böhmes „Kursus“, phrygisch mit äolischem Schluss nach Böhmes Altdeutschem Liederbuch, das überhaupt, was Tonarten anbetrifft, die spassigsten Angaben darbietet.

Als Tonika ist der Schluss der Melodie anzusehen. Einige seltene Ausnahmen:

Der melodische Schlusston ist die Quinte der phrygischen Tonart:
H. Sachs, 1519, „Der kurze Ton“;
M. Weisse, 1531, „Der Tag vertreibt die finstre Nacht.“

Der melodische Schlusston ist die Terz der phrygischen Tonart:
Steuerlein, 1588, „Das alte Jahr vergangen ist“.
Gumpeltzhaimer, 1619, „Wie lang', o Gott“.

Der melodische Schlusston ist die Terz der ionischen Tonart:
Walter, 1548, „Gott hat das Evangelium“;
Hassler, 1601, „Mein G'müt ist mir verwirret“.

Manche Melodieen wechselten im Lauf der Zeiten die Tonart. Im Erfurter Enchiridion, bei Walther und Finck, ist die Melodie „Es ist das Heil“ mixolydisch, und „Diess sind die heil'gen zehn Gebot“ dorisch. Erstere kennen wir seitdem nur als ionisch, und letztere als mixolydisch. Das dorische „Ach Gott, thu dich erbarmen“ wurde bei Stobäus mixolydisch. Dieselbe Veränderung erfuhr „Erschienen ist der herrlich Tag“ durch Gesius. „Jesu, nun sei gepreiset“, dorisch bei Vulpius, M. Prätorius und Witt, wird bei Bach und Vogler ionisch.

Die Einfügung des b in die Tonarten ohne Vorzeichnung (oder des es in die Tonarten mit einem ♭, usw.) wurde bisher allgemein nur für das Dorische und Lydische angenommen.

In dem „Cursus" von Böhme liest man, dass „im Mixolydischen zuweilen eine kleine Terz vorkomme, wodurch es sich ins Dorische umwandele". A. G. Ritter berichtet, dass Adam Hiller, 1791, den Dur-Dreiklang auf der erniedrigten Septime kurz vor der Dominante im Ionischen als unleidlich bezeichnet habe. Er selbst nennt diesen Dreiklang eine „harmonische Auffälligkeit, die im 15. Jahrhundert gebräuchlich wurde, um 1570 im Choralsatz aber bereits Mode geworden war". Die kleine Terz im Mixolydischen, sowie die kleine Septime im Ionischen (diese als Grundton eines Dur-Dreiklanges), sind demnach nur als Ausnahme bemerkt worden.

H. Bellermann führt als Regeln auf: „Wenn eine dorische Melodie von d aus sich bis zur Sexte erhebt und dann wieder abwärts nach a zurückgeht, so muss das h in b verwandelt werden; geht sie jedoch weiter in die Höhe nach c und darüber hinaus, so bleibt h. — Steigt eine lydische Melodie nach der Quinte hin und darüber hinaus, so muss es h heissen, geht die Melodie aber abwärts, namentlich zum Schluss, so wird b gesetzt. — In den anderen Tonarten, der ionischen, phrygischen, mixolydischen und äolischen, ist die Anwendung des b nicht zulässig, am allerwenigsten aber in der phrygischen, deren Dominante h ist." (Beiläufig: Im Phrygischen ist die Quinte nicht die Dominante; und nach unseren heutigen Begriffen von der Dominante hat das Phrygische überhaupt keine.)

Die kleine Septime im Ionischen findet man u. a. an folgenden Stellen:

Schlick, Tabulaturen, No. 6 (der einzige ionische Satz);
Lassus, Busspsalmen, in 16 aus 30 Sätzen;
Eccard, Geistl. Lieder „ 19 „ 32 „
Hassler, Lustgarten, „ 11 „ 15 „
„ Kirchengesänge „ 16 „ 22 „
Stobäus, Preuss. Festl., „ 8 „ 13 „
Kade, Auserw. Tonwerke, „ 19 „ 28 „

Die kleine Sekunde im Äolischen:

Schlick, Tabulaturen, No. 13;
Lassus, Busspsalmen, in 11 aus 21 Sätzen;
Scandellus, „Auf dich trau ich" und „Lobet den Herren, denn";
Eccard, Geistl. Lieder u. Preuss. Festlieder, in 9 aus 17 Sätzen;
Hassler, Lustgarten, in 7 aus 12 Sätzen;
Stobäus, Preuss. Festl. in 4 aus 5 Sätzen;
Kade, Auserw. Tonwerke, in 13 aus 22 Sätzen.

Die kleine Terz im Mixolydischen:

Lassus, „Domine in auxilium" — „Parce mihi Domine" — Ut queant laxis";
„ Busspsalmen, in 14 aus 22 Sätzen;
Palestrina, „O Domine Jesu Christe" (bei Bellermann!);

Palestrina, „Agnus Dei", 5st. Doppelkanon;
„ „Et in terra" a. d. Missa Papae Marcelli;
A. Gabrieli, 12st. Magnificat;
L. Schröter, „Veni creator spiritus";
Heinr. Finck, „Es ist das Heil";
Hassler, Lustgarten, in 4 aus 6 Sätzen;
Kade, Auserw. Tonwerke, in 13 aus 22 Sätzen;

Die verminderte Quinte im Phrygischen:

Lassus, Busspsalmen, in 16 aus 31 Sätzen;
Walther, 1524, „Christum wir sollen loben schon" (enthält die verm. Quinte 16mal).
Eccard, Geistl. L. u. Preuss. Festl., in 12 aus 16 Sätzen;
Demantius, Erythräus, } „Mitten wir im Leben sind";
Hassler, „Ach Gott vom Himmel" u. „Chr. wir sollen loben schon";
H. Bellermann! 3st. Fuge (Kontrapunkt, S. 313).
Kade, Auserw. Tonwerke, in 6 aus 22 Sätzen.

Die übermässige Quarte ist im Dorischen so gewöhnlich, dass es kaum besonderer Angaben bedarf. Unter den 26 dorischen Sätzen der Busspsalmen von Lassus ermangeln nur 4 dieses Intervalls, unter 20 dorischen Sätzen Eccards nur 6.

Die übermässige Sekunde ist im Lydischen fast allgemein anzutreffen. So in den beiden einzigen lydischen Sätzen der Busspsalmen von Lassus; dem Qui tollis a. d. Missa de beata Virgine von Heinrich Finck (Kade hat die betreffende Stelle nicht bemerkt); dem 5st. B lydischen Choral „Welt ade" von Rosenmüller; dem Choral „Wer Gottes Marter" von Heinrich Schütz.

In den Tonarten ohne Vorzeichnung sind Teilschlüsse auf dem H-moll- oder H-dur-Dreiklang unmöglich; dagegen können solche auf dem B-dur- und G-moll-Dreiklang stattfinden. Allgemein ausgedrückt: Teilschlüsse sind

	unmöglich		möglich	
im Ionischen	auf Moll u. Dur der	gr. 7	auf Dur der	kl. 7 und Moll der 5;
„ Mixolyd.	„ „ „ „ „	gr. 3	„ „ „	kl. 3 „ „ „ 1;
„ Lydischen	„ „ „ „ „	üb. 4	„ „ „	r. 4 „ „ „ 2;
„ Äolischen	„ „ „ „ „	gr. 2	„ „ „	kl. 2 „ „ „ 7;
„ Dorischen	„ „ „ „ „	gr. 6	„ „ „	kl. 6 „ „ „ 4;
„ Phrygischen	„ „ „ „ „	r. 5	„ „ „	verm. 5 „ „ „ 3.

F. M. Böhme sagt: „Das Dorische moduliert niemals ins Phrygische." Das bedeutet, ein dorischer Satz moduliert nicht in die Tonart der Wechseldominante. Die Behauptung ist vollständig aus der Luft gegriffen. Phrygische Modulation im Dorischen kann V. d. A. an 20 alten Choral- und Volksmelodieen nachweisen. Man findet sie ferner z. B. an folgenden Stellen:

Th. Stoltzer, 1526, der 12. Psalm, 2. Teil;
Lassus, Busspsalmen I. 2., 6. u. 9. Satz, II. 3., 5., 13. und 16. Satz, VII. 2. und 9. Satz;
Hassler, Lustgarten, No. 15, 17, 18, 28, 30;
Eccard, ebenfalls in fünf Sätzen.

Die Möglichkeit der Modulation eines Mollsatzes in die Tonart der grossen Obersekunde ist ein Unterscheidungszeichen des Dorischen vom Äolischen und Phrygischen.

F. M. Böhme: „Dem Äolischen ist die Modulation nach dem Dorischen versagt." Also ein äolischer Satz moduliert nicht in die Tonart der Unterdominante. Beweise des Gegenteils:

Hassler, Lustgarten, No. 8, 10, 25, 30, 37 (mit 9 dorischen Schlüssen), 43, 45, 50. V. d. A. vermag noch an mehr als 50 Sätzen und Melodieen, die meistens sogar mehr als zweimal ins Dorische gehen, das Unhaltbare der Behauptung Böhmes zu zeigen.

M. Hauptmann: „Bei den Schlüssen der Choräle und Volkslieder aus alter Zeit schliesst die Melodie nicht aus dem Leitton, sondern aus der Dominantquinte nach dem Grundton." Entweder kannte Hauptmann nur wenig Choräle und Volkslieder aus alter Zeit, und zwar zufälligerweise nur solche, die seiner Behauptung den Schein der Berechtigung gaben, oder er liess unbeachtet, was seiner Meinung widersprach. Dutzende von Beispielen „aus alter Zeit" entziehen jenem Satze den Boden.

Robert Franz: „Der erste, der von der Art des alten Satzes abwich, ist eigentlich Franz Schubert; bei ihm findet man zuweilen Akkorde, von denen man gar nicht weiss, wo sie auf einmal herkommen; bei Schumann findet sich das noch mehr. Diese Abweichungen liegen zum Teil darin, weil die Alten das Verhältnis des 7. zum 8. Tone, die Septime, den Leitton, der doch ein halber Ton ist, nicht kannten; die 7. bis 8. Stufe ist bei den Alten immer ein ganzer Ton; deshalb vermochten sie auch nicht aus einer Tonart in die andere überzugehen." Eine der vielen unglaublichen Äusserungen, die Meister Franz im Verkehr mit Dr. Waldmann von sich gegeben haben soll. Das 8st. dorische Stabat mater von Palestrina enthält 20 Abschlüsse (8 äolische, 5 dorische, 4 ionische, 2 lydische, 1 mixol.), die sämtlich mit der Dominante gemacht sind. Das genügt wohl.

Nach einem Bericht in der Cäcilia, 1864, den Böhme in seinem „Cursus" abdruckt, wurde von Rom aus bestätigt, „dass nach Tradition und Gewohnheit der römischen Kirche im diatonischen gregorianischen Gesang hinzugefügte Halbtöne bei Schlüssen und Einschnitten zulässig seien." Das hindert Böhme nicht, in demselben Kapitel seines Werkes u. a. folgenden Satz niederzuschreiben: „In der mixolydischen Tonart wird der tonische Ganzschluss stets mit Hilfe des Unterdominant-Dreiklanges gebildet, ist also Plagalschluss (Kirchenschluss); einen authentischen Schluss (Dominante-Tonika) hat sie nicht, weil ihr dazu der Leitton fehlt." Dass dieser Ausspruch nicht auf Wahrheit beruht, dürfte aus nachstehenden Angaben zu ersehen sein.

Unter den 11 mixol. Sätzen Walthers, 1524, befinden sich nur 2 mit Plagalschluss, die übrigen 9 schliessen authentisch.

Der mixol. VII. Busspsalm von Lassus hat 11 mixol. Abschlüsse, von denen 7 authentisch sind, nur 3 plagal, und einer wird mit der Wechseldominante gemacht. Der ionische V. Busspsalm hat ebenfalls 11 mixol. Abschlüsse, von denen 6 plagal sind, 4 werden mit dem Leitton und dessen Terz oder mit dem verminderten Dreiklang auf dem Leitton gemacht, und einer mit der Wechseldominante. Ausser diesen zweimal 11 mixol. Schlüssen kommt in den Busspsalmen kein weiterer vor.

A. Gabrieli schliesst sein mixol. 12st. Magnificat authentisch, dagegen die ionische Fantasia Allegra für Orgel plagal.

Authentisch schliessen sämtliche mixol. Sätze Eccards in den „Geistl. Liedern" u. den „Preuss. Festl."; die sämtlichen mixol. Sätze von Stobäus im letztgenannten Werke; die sämtlichen mixol. „Kirchengesänge" Hasslers; in Hasslers „Lustgarten" schliessen 2 mixol. Sätze plagal, die anderen 4 authentisch.

In Ambros-Kades „Auserwählten Tonwerken" stehen 22 mixol. Sätze, davon 4 mit plagalem Schluss, doch 18 ohne diesen.

Der „phrygische" Schluss (z. B. in E: Dm. Ed., oder Dm. Em.) ist dem Phrygischen ebensowenig eigentümlich wie der Kirchenschluss dem Mixolydischen.

H. Bellermann lehrt in seinem „Kontrapunkt" für das Phrygische nur den phrygischen Schluss, schliesst indessen die erste seiner beiden 3st. Fugen, desgleichen die 4stimmige, mit Unterdominante-Tonika.

Goudimels 5st. O crux benedicta und Vittorias 5st. Agnus Dei, beide abgedruckt in Bellermanns „Kontrapunkt", schliessen ebenfalls plagal.

Walthers Wittemb. Gesangb., 1524, enthält 8 phryg. Sätze, 5 derselben ohne phryg. Schluss. „Mitten wir im Leben" hat nur beim ersten Einsatz des Tenors einen solchen Schluss, obwohl im ganzen sieben möglich wären. Lediglich „Mensch, wiltu" und „Vivo ego" schliessen Dm. Em. (E-dur ist hier undenkbar).

Die 14 phrygischen Abschnitte des phrygischen III. Busspsalms von Lassus endigen sämtlich mit dem Kirchenschluss; und von den 16 phryg. Abschnitten des phryg. IV. Busspsalms endigen nur 3 „phrygisch", die übrigen 13, darunter der letzte, ebenfalls mit Unterdominante-Tonika.

Eccard, 1597 u. 1598, schliesst von 16 phryg. Sätzen nur einen phrygisch, alle übrigen plagal.

Hassler hat 1608 unter 11 phryg. Sätzen 2 mit phrygischem und 9 mit Kirchenschluss.

Stobäus bringt in den Bearbeitungen der Melodieen „Mein G'müth ist mir verwirret", 1630 u. 1634, und „O Herre Gott, begnade mich", 1644, gar keinen phrygischen Schluss an.

Es gibt phrygische Melodieen, bei denen ein phrygischer Schluss gar nicht stattfinden kann, weil die beiden Schlusstöne eine fallende Terz bilden: „Durch Adams Fall", Walther, 1524, No. 17 — „Erbarm dich mein", Erfurter Enchiridion — „Es woll uns Gott" und „Ich hab geruft", Strassb. K. A. — „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", Burgk — „So wolt ich gerne scherzen (singen)". Dahin gehört auch die Melodie „Herzlich thut mich verlangen", sobald man sie phrygisch auffasst, mit der seit Joh. Kuhnau gebräuchlichen Schlusswendung, die wohl dem Tenor des Originalsatzes von Hassler entnommen sein wird.

Von den 22 phrygischen Sätzen in Ambros-Kades „Auserwählten Tonwerken" schliessen 5 phrygisch und 17 nicht phrygisch.

Unzähligemal tritt der phryg. Schluss in nichtphrygischen Kompositionen auf.

Der Schluss: Dm. Em., in alter Zeit nicht gar selten (besonders schöne Beispiele: Josquin, „Pleni sunt" a. d. Missa Pange lingua; Fevin, „Descende in hortum meum"; Hoffhaimer, „Meins Traurens ist") und noch bei Bach einigemal vorhanden (Erk, No. 213, 1. Zeile; Orgelwerke V, No. 36, Peters), kommt in neuerer Zeit wieder zur Geltung, allerdings meistens als Halbschluss in Moll. Einige Beispiele: Brahms, op. 1, Scherzo; Raff, „Lenore", Part. S. 220; Nicodé, op. 25, Klavier-Violoncello-Sonate, 1. Satz, Takt 120—133; Stscherbatscheff, op. 15, No. 4, Takt 1 u. 2, 5 u. 6, 13 u. 14. Andere Beispiele von Bach, Berlioz und Nicodé sind in meiner Harmonie- und Modulationslehre, S. 55, angeführt.

H. Bellermann behauptet, Sept. 1876, dass am Schluss mehrstimmiger Gesänge in phrygischer Tonart die grosse Terz statt der kleinen seit dem 15. Jahrhundert bis auf den heutigen Tag ohne Ausnahme gesetzt worden sei.

Im Mixolydischen sind nur Modulationen möglich in die Dur-Tonarten der 4. und 7. Stufe, sowie in die Moll-Tonarten der 2., 5. u. 6. Stufe; ferner Teilschlüsse auf dem Dur-Dreiklang der 2., 5. u. 6. Stufe und der kleinen Terz, sowie dem Moll-Dreiklang der 1. Stufe.

Im Lydischen sind nur Modulationen möglich in die Dur-Tonarten der 2. u. 5. Stufe, sowie in die Molltonarten der 3., 6. u. 7. Stufe; ferner Teilschlüsse auf dem Dur-Dreiklang der 3., 6. u. 7. Stufe und der reinen Quarte, sowie dem Moll-Dreiklang der 2. Stufe.

Im Dorischen sind nur Modulationen möglich in die Dur-Tonarten der 3., 4. u. 7. Stufe, sowie in die Moll-Tonarten der 2. u. 5. Stufe; ferner Teilschlüsse auf dem Dur-Dreiklang der 1., 2. u. 5. Stufe und der kleinen Sexte, sowie dem Moll-Dreiklang der 4. Stufe.

Im Phrygischen sind nur Modulationen möglich in die Dur-Tonarten der 2., 3. u. 6. Stufe, sowie in die Moll-Tonarten der 4. u. 7. Stufe; ferner

Teilschlüsse auf dem Dur-Dreiklang der 1., 4. u. 7. Stufe und der verm. Quinte, sowie dem Moll-Dreiklang der 3. Stufe.

Zur Unterscheidung des mittelalterlichen Ionisch vom neuzeitlichen Dur.

Im Ionischen können ausser den sieben Stammtönen nur noch vorkommen: üb. 1, üb. 4, üb. 5 u. kl. 7; nur Modulationen stattfinden in die Dur-Tonarten der 4. und 5. Stufe, sowie in die Moll-Tonarten der 2., 3. u. 6. Stufe; ferner Teilschlüsse auf dem Dur-Dreiklang der 2., 3. u. 6. Stufe und der kleinen Septime, sowie dem Moll-Dreiklang der 5. Stufe.

Zur Unterscheidung des mittelalterlichen Äolisch vom neuzeitlichen Moll.

Im Äolischen können ausser den sieben Stammtönen nur noch vorkommen: gr. 3, gr. 6, gr. 7 u. kl. 2; nur Modulationen stattfinden in die Dur-Tonarten der kl. 3, kl. 6 u. kl. 7, sowie in die Moll-Tonarten der reinen Quarte u. Quinte; ferner Teilschlüsse auf dem Dur-Dreiklang der 1., 4. u. 5. Stufe und der kleinen Sekunde, sowie dem Moll-Dreiklang der kleinen Septime.

Nach Oskar Paul bilden dorische und äolische Melodieen ihre Schlüsse auf Prime, Terz und Quinte der Tonika. Das stimmt nicht. So bildet z. B.

Der Bruder Veiten Ton mit 8 Schlüssen } zwei Schl. auf der 7, zwei Schl. auf der 2, einen auf der 4;

„Singen wir aus Herzensgrund“ mit 7 Schlüssen } drei Schl. auf der 2, einen auf der 7;

„Der Heil'gen Leben“ mit 7 Schlüssen } zwei Schl. auf der 2, einen auf der 7, einen auf der 4;

„Jesu, nun sei gepr.“ mit 10 Schlüssen } fünf Schl. auf der 7, zwei auf der 2;

„Kommt her zu mir“ mit 6 Schlüssen } vier Schl. auf der 2, einen auf der 7;

„Es stehn vor Gottes“ mit 7 Schlüssen } zwei Schl. auf der 7, einen auf der 2, einen auf der 4;

„Von üppiglichen Dingen“ mit 9 Schlüssen } vier Schl. auf der 2;

„Wo soll ich mich hinkeren“ mit 6 Schlüssen } zwei Schl. auf der 4, einen auf der 2;

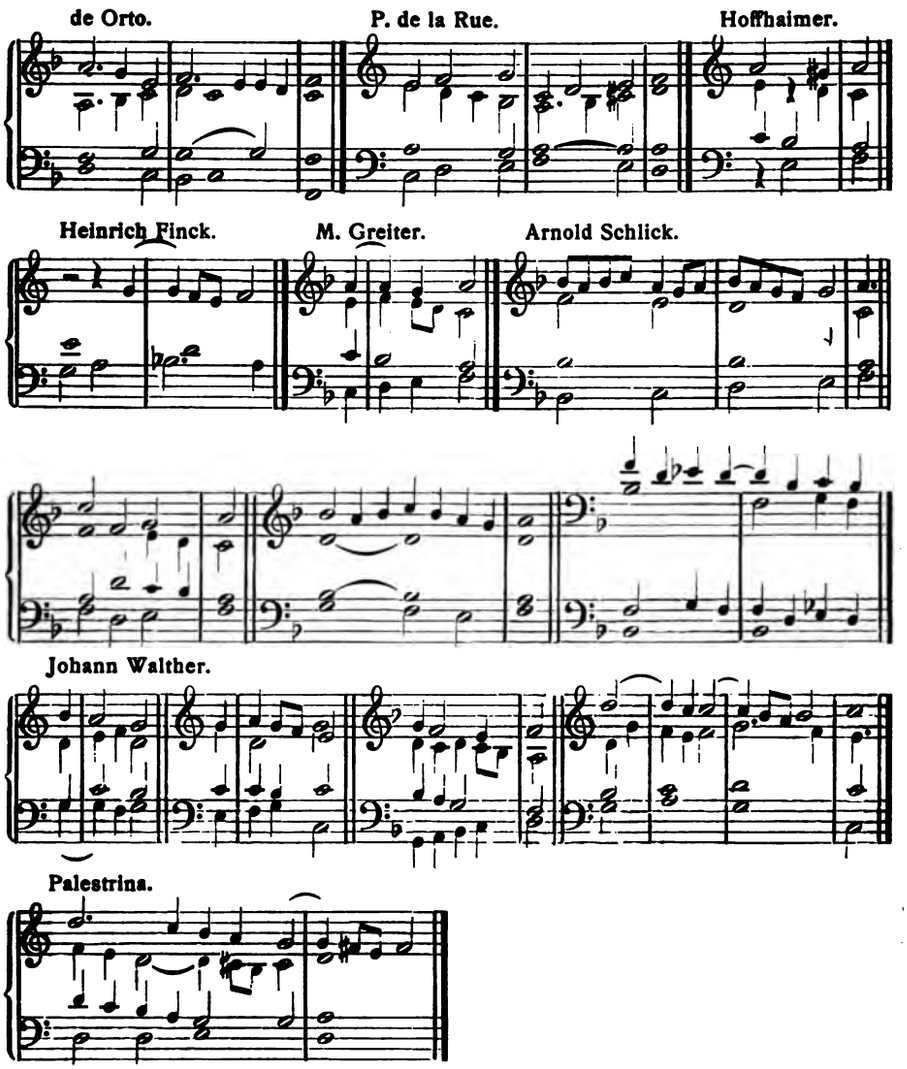
„Durch Adams Fall“ mit 6 Schlüssen } zwei Schl. auf der 4, einen auf der 7, einen auf der 6;

„Diess sind d. h. 10 Geb.“ mit 5 Schlüssen } zwei Schl. auf der 4, einen auf der 7;

„Warum betrübst“ mit 5 Schlüssen } zwei Schl. auf der 2, einen auf der 4;

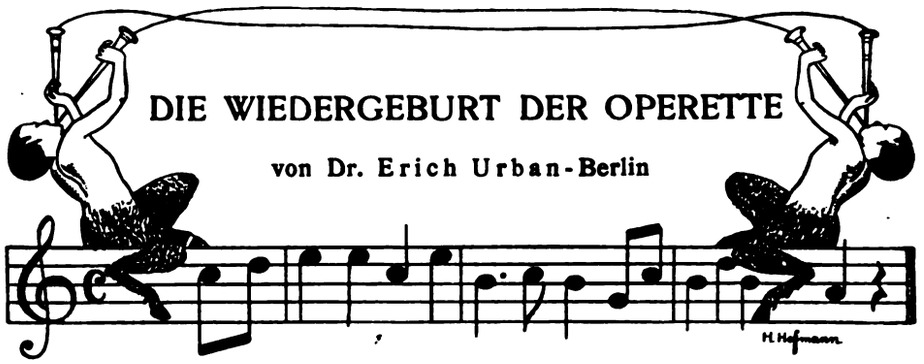
„Hilf Gott, wie ist“ (Zinkeisen) mit 11 Schlüssen } fünf Schl. auf der 4, zwei auf der 7, einen auf der 6.

Allgemein wird gelehrt, dass die Alten weder Septimenakkorde noch Quartsextakkorde anwandten. Auch dieser Satz ist unrichtig, wie u. a. folgende Beispiele beweisen.



Das achtstimmige dorische Stabat mater von Palestrina birgt vierzehn Quartsextaccorde.

Um diese Auszüge nicht allzusehr anzuschwellen, sind manche Angaben nur allgemein gehalten oder wurden stark verkürzt. Vieles blieb unberührt, z. B. Aufdeckung weiterer Irrtümer, Umfang und Anfang der Melodieen, Veränderung der Melodieen, der Untergang der Kirchen-Tonarten, Bach und die Kirchen-Tonarten, die harmonische Behandlung gewisser Melodieen bei verschiedenen Meistern und zu verschiedenen Zeiten, u. s. f.



„Keine Gattung ist gering zu achten; jede ist erfreulich, sobald ein grosses Talent darin den Gipfel erreichte.“ Goethe.

Vor dem ernsten, strengen, tiefen Deutschland über die Operette reden, ist eine heikle, zuweilen auch nicht ungefährliche Aufgabe. Dieses Deutschland ist so tief, stets so bestrebt, in jedem Ding die Abgründigkeit anzutreffen, dass es für eine Kunst der liebenswürdigen Oberfläche nur ein leichtes Achselzucken übrig hat, den aber, der an solcher Kunst Gefallen findet oder gar ihren Anwalt macht, sogar strenge straft. Es sieht in der Operette, diesem heiter-lockeren Wesen, nur das Unwesen, das wie ein böser Traum gaukelnd die Geister verwirrt, das den Geschmack des Publikums in die Tiefe zieht, wo es ein Aufblicken zu hoher, echter Kunst nicht mehr gibt. Sie ist ihm ein Parasit an dem gesunden Leib des Schaffens. Eine schädliche Giftpflanze aus sumpfigem Boden, da gestürzte Ideale modern. Sie ist ihm im ganzen ein kulturfeindliches Etwas, das ertragen, seufzend ertragen werden muss, weil es nun einmal existiert.

So eifert das sehr tugendhafte, sehr klassische Deutschland. Und ich, obwohl ich sehr tugendhaft und sehr klassisch gern nur da bin, wo es sich wirklich lohnt, eifere mit. Soweit nämlich der Eifer gegen das geht, was aus dem ursprünglich Gewollten geworden ist. Was sich heut so „Operette“ nennt. Mit einem Wort: was sich als Original ausgibt, während es doch nur üble Nachbildung, schlechtes Cliché ist. Das „Cliché“, die handwerksmässige Nachahmung künstlerischer Absichten, hat die ganze Gattung durchdrungen. Es sitzt nicht nur in den beiden deutlich sichtbaren und unterschiedlichen Teilen der Operette, im Libretto und in der Musik. Es hat sich gleichermassen in Stück, Liedertext, Musik, Orchester Gesang, Vortrag, Darstellung, Kostüm, Dekoration, Regie wie ein schädlicher Pilz eingefressen und überall ein Absterben der Motive und Formen verursacht. An schlagenden Beweisen solcher Verfilzung und Verpilzung

ist kein Mangel. Wenn man will, sind — von wenigen rühmlichen Ausnahmen abgesehen — ein einziger grosser schlagender Beweis sämtliche Operetten, die in den letzten zwanzig Jahren erschienen sind. Die „Handlung" einer Cliché-Operette — soweit deren überhaupt vorhanden ist, also besser der sogenannte „rote Faden" — wird dadurch angeknüpft, dass ein Mägdlein einen Jüngling zum Ehegemahl begehrt, der seinerseits das Mägdlein nicht nehmen mag oder durch ein zweites böses Mägdlein daran gehindert wird, bis — ja, bis die Operettenmoral und das drohende Ende des dritten Aktes eine Vereinigung des Mägdleins mit dem Jüngling herbeiführen. Die anfänglich geplanten, dann heimtückisch hintertriebenen, zum Schluss feierlich besiegelten Heiraten machen ungefähr die Hälfte aller Fälle aus. In die andere Hälfte teilen sich friedlich die ausgesetzten, schrecklich gepeinigten, im dritten Akt an Muttermalen, Medaillons, Notizbüchern, Dokumenten, Taufscheinen erkannten Kinder diskreter Herkunft und die in Kleidern anderer herumlaufenden, mit ihnen zum allgemeinen Gaudium verwechselten, gestossenen, geschlagenen, geprügelten, zerknitterten, zerknautschten Individuen. Soweit die „Handlung", die „Idee", der „rote Faden", der nun ganz einfach dadurch in Wirksamkeit gesetzt wird, dass man sie — oder ihn — an einer beliebigen Anzahl von „Trägern" — „Menschen" wäre zuviel gesagt — aufhängt. Das Arsenal der Cliché-Operette weist einen ganz stattlichen Vorrat an solchen „Trägern" auf. Da ist der schmachtende, zumeist Tenor singende Liebhaber, in allen Jahrhunderten und Zonen anzusiedeln. Da ist die sopranierende, ebenfalls an kein Klima und keine Zeit gebundene Liebhaberin. Da ist der Bösewicht, die Inkarnation des Schlechten und Malitiösen, ausgestattet mit einem knarrenden Bass. Da ist der Bariton, dem die Absolvierung „des Lieds" — le lied, the song — obliegt. Da ist der Komiker, der im dritten Akt „das Couplet" angetan mit den beliebten „aktuellen Strophen", zum Entzücken und unter lautem Jauchzen der Galerie zu singen hat. Da sind — beherzt im ganzen sei's gesagt — all die lieben Gestalten, die uns so vertraut erscheinen. Die wir freundlich grüssen, wenn wir ihnen begegnen. Die wir kameradschaftlich mit „du" anreden. Die wir Bruder und Schwester nennen. Hat der „Wortdichter" alles das getan, was meine schwachen Kräfte nur anzudeuten vermögen, hat er sich zum Überfluss auch noch nach einem pittoresken Milieu umgesehen — seit „Mikado" und „Geisha" spielt das Milieu eine grosse Rolle —, so trägt er das Werk, den Abglanz seines strahlenden Innern, zum „Tondichter". An dem ist es jetzt, über den schönen Körper ein schimmerndes Gewand zu werfen. In die güldene Krone die Perlen und Edelsteine zu fügen. Er macht die Musik. D. h. nach dem Wörterbuch der Cliché-Operette: er stellt ein Potpourri von Tänzen zusammen, von denen er annimmt, dass sie das

Publikum befriedigen und später zum kräftigen Kaufen der einzelnen „Nummern" anregen werden. Mögen auch Situation und seelische Stimmung mit nichten einen $^2/_4$- oder $^3/_4$-Takt heischen. Das tut nichts. Er schreibt munter seinen Walzer, seine Polka, seine Mazurka, seinen Rheinländer, seinen Marsch. Einem Liebesduett hängt er unversehens einen Polka-Schluss an. Und ein Couplet lässt er flugs in einen Walzer einmünden. Denn er kennt sein Geschäft. Als kluger Mann sorgt er vor. Er blickt in die Zukunft. Er sieht schon im Winter vor seinem Geiste — den Sommergarten. Das Konzertpodium. Darauf die Militärkapelle. Vorn den ersten Bläser mit dem blankgeputzten Cornet à piston. Unten die atemlos lauschende Menge. Darum schreibt er auch ein Potpourri von Tänzen. Schliesst vor den dramatischen Forderungen einfach die Augen. Und noch eins schreibt er. Und dies vorzüglich. Den „Schlager". O wundersüsses Ding! Den „Schlager"! Wer ihn fände, dem gehörten die Schätze der Welt! Der verstünde, wie Siegfried, den Gesang des Waldvögleins! Was sind doch unsere alten Meister so gar bescheiden und dumm gewesen! Sie schwitzten noch nicht um den „Schlager". Sie sangen, wie's ihnen um's Herze war. Und wenn's ihnen recht wohlig war, so wurde es eben etwas, das nachher sich listig in aller Herzen schlich. So naiv sind wir, Gott sei Dank, heut nicht mehr. Heut giert der Komponist nur noch nach dem Einen. Dem „Schlager". Er ist das Loch in der Partitur, auf das der Tondichter unverwandt starrt. Aber mit der Erfindung des „Schlagers" allein ist es nicht getan. Wo er steht, wann und wie oft er wiederkommt, das verursacht oft noch grössere Kopfschmerzen. Jeder neue Operettenerfolg schafft neue „Schlager-Theorieen" und stürzt alte zu Boden. Wenn es nicht so traurig wäre, lachen könnte man über das fieberhafte Bestreben des Epigonen, dem Meister gleich- oder doch wenigstens nahe zu kommen. Nach der „Fledermaus" und „Mamsell Angôt" war es eine Zeitlang Mode, den Finalwalzer des zweiten Akts zum „Schlager" zu stempeln. „Vogelhändler" und „Obersteiger" verwiesen ihn dann in den zweiten Akt, wo er als „Lied mit Chor" erschien, um als Entreeakt vor dem dritten Akt wiederzukehren. Die jüngste Manier stammt aus „Madame Sherry". Hier taucht das „Youp-là Catarina" zum erstenmal im zweiten Akt auf, wird im Finale des zweiten Akts repetiert, liefert das Vorspiel zum dritten Akt und beschliesst endlich die ganze Operette. Kaum hatten nun die fingerfertigen Verfasser von „Cupido & Co." gesehen, dass diese Methode gut und zu loben sei, dass da wieder einmal das Urbild zu einem herrlichen Cliché vorlag, als sie behende es ebenso zu machen beschlossen. Und wirklich steht der „Schlager" in beiden Operetten genau an derselben Stelle. Er ist hier wie dort auch die einzig gute Nummer. Nur heisst er dort „Youp-là Catarina" und hier „Das Lied vom Titicacasee". Die

von der Fülle der auf sie losstürzenden Ereignisse gepeitschten Nerven des Publikums reagieren in unseren Tagen nicht mehr auf eine schlichte, schöne, gut gemachte Musik, wie sie die alten Meister schrieben. Schliesslich geht ihnen auch das Gleichgewicht und die Ruhe ab, um eine solche ehrliche Kunst auf sich wirken zu lassen. Auch ist man ja zu unserer Zeit so vergesslich. Man soll so viel behalten — und hat so wenig im Kopf. Da braucht man einen Haken, an den man den Faden der Erinnerung knüpft. Und diesen Haken — eben den „Schlager", den „scenischen Tric" — liefern Wort- und Tondichter in fröhlichem Verein. Man kann es nicht leugnen: sie kommen damit einem Bedürfnis des Tages entgegen. Sie kommen ihm aber leider auch allzu weit und allzu bereitwillig entgegen. Sie machen sich das Leben zu leicht. Wenn das Ziel nicht mehr ist, eine gute ebenmässige Musik zu schaffen, sondern nur ein Stück, das den Leuten sozusagen ins Gesicht springt, so handelt es sich auch nicht mehr um Produktion, sondern um das rein technisch glückliche Erfassen eines günstigen Augenblicks. Das Komponieren ist kein heiliges Empfangen mehr, sondern ein schlaues Auffangen, gleichviel von welcher Seite das Resultat kommt, und so entflieht ungenützt die Stunde, die allein etwas Künstlerisches hervorzubringen fähig war. Denn an das, was nachher geschieht, wenn Wort- und Tondichter ihre Feder beiseite gelegt haben, klammert sich keine Hoffnung. Die Kunst verhüllt ihr Antlitz. Das Handwerk triumphiert. Was Librettist und Komponist so fein ersonnen, so klug begonnen, so listig gesponnen, wird nun rasch instrumentiert. Rasch und roh, aus vollen Backen blasend, die Melodie dick unterstreichend. Instrumentiert zumeist nicht einmal vom Komponisten selbst. Johann Strauss (in seinen Anfängen), Carl Zeller und die kleineren alle haben sich ihre Operetten instrumentieren lassen. Nach dem Instrumentator kommt der Regisseur. Er setzt die Cliché-Operette in Scene. In die Scene, die sie verdient. Natürliches Sprechen, natürliche Stellungen sind dieser Scene fremd. Ungeniert und unbekümmert um den Sinn der Situation und der Worte wird alles ins Publikum hinein gesagt. Der höchste Gipfel aber ist dann erreicht, wenn im Finale was Beine hat, umrauscht von den Tonfluten des unisono arbeitenden Orchesters, an die Rampe läuft. Soll ich noch etwas von dem Gesang sagen? Von den mittelmässigen, mangelhaft gebildeten Stimmen? Von dem angeblich „feschen", in Wahrheit unsäglich unfeinen Vortrag? Von den subtileren Dingen? Von Kostümierung, Dekoration und Beleuchtung? Ich soll es nicht! Ich bitte nur eins zu überlegen: nun sitzt der deutsche Kritiker in dieser Vorstellung, vor dieser Cliché-Operette. Darf man es ihm da übel nehmen, wenn er bitter böse wird? Wenn er schreibt: „Diese Operette ist eitel Ohrenschinderei! Dieses Textbuch ist eine Ansammlung von Un-

gereimtheiten! Diese Musik wiegt mich nicht in Träume, sie schaukelt mich seekrank! Meine Meinung ist, die Operette starb!"? Er muss, meine Freunde! Er muss! Aber —

Aber er hat nicht das Recht zu schreiben: „Die Operette ist ein Unwesen, das wie ein böser Traum gaukelnd die Geister verwirrt! Die Operette zieht den Geschmack des Publikums in die Tiefe, wo es ein Aufblicken zu hoher, echter Kunst nicht mehr gibt! Die Operette ist ein Parasit an dem gesunden Leib des Schaffens! Die Operette ist eine schädliche Giftpflanze aus sumpfigem Boden, da gestürzte Ideale modern! Die Operette ist im ganzen ein gewisses kulturfeindliches Etwas, das ertragen, seufzend ertragen werden muss, weil es nun einmal existiert!" So zu schreiben, so im allgemeinen zu schreiben, hat er nicht das Recht. Er muss wissen, dass man das Genre nicht dafür verantwortlich machen darf, was in dessen Namen, unter dessen Schutz gesündigt wird. Ist das historische Drama darum schlecht, weil —? Ist der Vers darum von der Bühne zu verbannen, weil —? Ist die Dialog-Oper darum ein Verbrechen, weil —? Die Operette hat ihre Berechtigung, ihre Bedeutung, ihre Geschichte genau wie jede andere Kunstgattung. Nur muss man auf ihre Anfänge zurückgehen. Unter dem vielen Schutt und Unrat, den die Zeitläufte auf sie geschichtet haben, muss man sie hervorgraben. Ihren Sinn muss man von neuem entdecken. Ihn deuten. Ihn beleben. Und, ich versichere es, man wird seine kleine Freude haben. Die Schulweisheit lehrt, dass die Operette auf dem fauligen Boden der französischen Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs gediehen sei. Dass sie rein musikalisch sich als ein Produkt der Zersetzung, der Zersetzung der französischen komischen Oper, darstelle. Darf man ihr daraus einen Vorwurf machen? Ist nicht jedes Neue das Produkt einer Zersetzung? Setzt nicht alles Werden und Entstehen ein Vergehen voraus? Ist nicht Wagners Musikdrama ein Produkt der Zersetzung ebenso gut wie Ibsens modernes Schauspiel? Die Operette ist, so lehrt die Schulweisheit, nur in einem Organismus möglich, dessen Glieder sich untereinander befehden. Gewiss. Aber sagt man damit etwas nur der Operette Eigentümliches? Allerdings war die korrupte französische Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs für die Operette mit ihren vorwiegend satirisch-parodistischen Tendenzen der denkbar fruchtbarste und ergiebigste Nährboden. Aber darf man daraus eine Schuld der Operette konstruieren? Allerdings lag die Operette fertig ausgebildet vor, als die komische Oper zerfiel. Aber in ihren Anfängen ist sie ebenso alt wie die komische Oper selbst. Als die komische Oper geboren wurde, regten sich bereits die ersten Keime der Operette. Und es bedurfte nur eines günstigen Augenblicks, eines äusseren Anlasses, um diese Keime zum jähen Aufschiessen zu bringen. Der Offenbach der

ersten Periode knüpft an Duni, Philidor, Monsigny, Grétry, Dalayrac an. Und das Singspiel dieser Meister ist auch die Grundlage des späteren Offenbach geblieben, als er immer breiter in den Formen, immer quellender im Inhalt, immer üppiger in den Farben wird. Man erinnert sich, dass die französische komische Oper ihre Entstehung der italienischen Opera buffa verdankt. Oder vielmehr dem Bestreben französischer Musiker um die Mitte des 18. Jahrhunderts, etwas der Opera buffa gleiches zu schaffen und mit diesem Erzeugnis des Landes die verhassten Italiener aus Paris zu vertreiben. Der Italiener Egidio Romoaldo Duni (seit 1757 in Paris) schreibt französische Singspiele, darunter das bekannte „Les chasseurs et la laitière". Der Reihe nach treten auf Philidor („Le soldat magicien" u. a.), Monsigny („Le cadi dupé" u. a.), Grétry („Le Huron" u. a.), und Dalayrac („Les deux petits Savoyards" u. a.). Eine deutliche Vorstellung dieses musikalischen Lustspiels des 18. Jahrhunderts gewinnt man am besten aus den kleinen einaktigen Singspielen, mit denen Offenbach im Jahre 1855 die „Bouffes Parisiens" eröffnete und die ihm ob ihrer Anmut und Melodieenfrische von seiten Rossinis den Beinamen eines „Mozart des Champs Elysées" einbrachten. Auch Glucks „Betrogener Kadi", den die Wiener Hofoper im Jahre 1881 erfolgreich auffrischte, ist ein instruktives Beispiel für diese Gattung. Victor Massé's einaktige Opern „La chanteuse voilée", „Les noces de Jeannette" und „Galatée" sind dagegen schon zu bewusst, zu pointiert, zu süss in der Kantilene, zu hüpfend in den schnellen Zeitmassen. Man kann sich die Gaben aus dem Frühling der komischen Oper nicht anspruchslos, nicht heiter und naiv genug denken. Schlichte Natürlichkeit bei Verwendung bescheidenster Mittel ist ihr am meisten hervorstechendes Kennzeichen. Sie leben vom Strophenlied und von der Romanze. Das wird erst in der Folge anders, als die reicheren Talente Isouard, Boieldieu, Auber, Adam sich der Gattung bemächtigen und sie auszubauen beginnen. Heissere Sinnlichkeit durchdringt die sentimentalen Melodieen. Straffere Rhythmen beleben die eiligen Stücke. Glühendere Leidenschaft zittert in den dramatischen Sätzen. Tollere Lustigkeit kichert in den heiteren Quiproquos. Die Ensembles werden kunstvoller. Die Finales wuchtiger und komplizierter. Verschlungene Koloraturen zieren die Sologesänge. Das Orchester redet eine eindringlichere und farbenreichere Sprache. Die ganze Mache wird eleganter, glänzender, geistreicher. Niccolò Isouard gehört zur Hälfte noch der alten Zeit an. Sein „Cendrillon" kommt uns heut schon recht verstaubt und blutleer vor. Boieldieu mit der „Weissen Dame" und dem „Rotkäppchen", Adam mit dem „Postillon von Lonjumeau" leben noch frisch und ungebrochen unter uns. Hérold mit seinem (in Frankreich sehr geschätzten) „Pré aux clercs", Halévy mit dem (sehr zu Unrecht vernachlässigten) „Blitz" fallen bei der Betrachtung der

ganzen Art nicht allzu sehr ins Gewicht. Mit Auber aber befinden wir uns schon mitten in der Operette. Dieser Meister — von allen Mitbewerbern unstreitig der erfindungsreichste und fruchtbarste — beginnt nach einem schwachen Versuch, Boieldieu nachzuahmen (in der „Bergère châtelaine"), als unbedingter Anhänger Rossinis (1823 „La neige"), erreicht dann im „Maurer" und „Fra Diavolo" seinen Höhepunkt („Die Stumme von Portici" steht als Einzelerscheinung vollkommen abseits) und endet kaum einen Schritt vor der Operette. Man hat Auber im Gegensatz zu den national-französischen Boieldieu, Hérold, Adam einen Pariser Komponisten genannt. Mit Recht. Nur das letzte Werk des 86jährigen Tondichters, „Le premier jour de bonheur", weist noch einige liebenswürdige Züge des französischen Nationalcharakters auf. Vom „Schwarzen Domino" (1837) an ist seine Musik eminent pariserisch. Das musikalische Gewebe wird lockerer. Hier und da fällt eine Masche unbemerkt zur Erde. Tanzrhythmen werden bevorzugt, verhüllte und unverhüllte. Mit einem Wort: wir sind mitten im Pariser Gewimmel. Den ländlich-heiteren Reigen der Musen löst der Chahut der Montmartre-Schönen ab. Der Weg, den die komische Oper von diesem Punkt nimmt und der schliesslich zu einer reinlichen Scheidung in das führt, was heute „Opéra Comique" heisst, und in die Operette, ist unschwer aufzufinden. Auf der einen Seite Auber, der die heiteren Elemente der komischen Oper immer mehr zur musikalischen Burleske drängt. Auf der anderen Seite die Männer, die die ernsten Bestandteile im „Drama lyrique" sammeln, das sich von der „Grand Opéra" nur durch die Anwesenheit des Dialogs und das Fehlen des Ballets unterscheidet. Es braucht nur jemand aufzutreten, der beherzt den entscheidenden Schritt tut, und die Trennung ist endgültig vollzogen. Dieser Jemand ist Jacques Offenbach. Das Signal zur Bildung der modernen „Opéra Comique" hat Meyerbeer mit seinen angeblich „komischen" Opern „Dinorah" und „Nordstern" gegeben. Gefolgt sind ihm Délibes mit „Jean de Nivelle", „Lakmé" und „Kassya", Bizet mit „Die Perlenfischer", „Das hübsche Mädchen von Perth" und „Carmen", Massenet mit „Don César de Bazan", „Manon" und „La Navarraise", Charpentier mit „Louise", Messager mit „Le Chevalier d'Hermenthal". Die Titelheldin der Meyerbeerschen „Dinorah" ist eine geisteskranke Ziegenhirtin; ihr als Begleiter beigegeben sind teils idiotische, teils niederträchtige Individuen. Im „Nordstern" erfüllen wildes Kriegsgeschrei, Rache, Wut, Verschwörung, Wahnsinn die Scene. In „Jean de Nivelle" sind politische Intriguen die Triebfeder der Handlung; der Kavalier Saladin wird im Zweikampf erschlagen, die Zauberin Simone übt ihr dunkel-verbrecherisches Handwerk, im dritten Akt werden wahrhaft shakespearesche Schlachten geschlagen. Die Inderin Lakmé in der gleichnamigen Oper stirbt an Gift; durch die ganze Oper zuckt ein meuchlings ge-

schwungener Dolch. Die „Kassya" durchtobt zigeunerische Ruchlosigkeit. Am Schluss der „Perlenfischer" lodert wieder der Scheiterhaufen. Ohne einen kleinen Wahnsinnsausbruch geht es auch in dem „Hübschen Mädchen von Perth" nicht ab. Carmen endet unter den Dolchstichen des rasenden José. „Don César de Bazan" bringt die Verurteilung Don Césars zum Tode und die Anstalten zu seiner Hinrichtung. Manon stirbt an der Landstrasse nach Havre. Die einaktige „Navarraise" wartet gleich mit zwei Todesfällen auf und einem Lärm, von dem ein Dutzend dreiaktiger Opern leben könnten. Der „Louise" liegt eine teils schwül-sinnliche, teils realistisch-krasse Handlung zu grunde. Messagers „Chevalier d'Hermenthal" gleicht in seiner Zusammensetzung dem Massenetschen „Don César". Die Liste macht auf Vollständigkeit keinen Anspruch. Sie verzeichnet nur die markantesten Beispiele und kann nach Belieben fortgesetzt, erweitert, bereichert werden. Eins ist aber all diesen Werken gemein: sie sind ohne Ausnahme leidenschaftlich-heroisch-blutrünstig. Heiterkeit, Grazie, Frohsinn gehen ihnen vollständig ab. Komisch ist einzig und allein nur noch — die Titulatur. Durch den energischen Ruck, den die komische Oper mit Meyerbeers „Dinorah" nach der grossen Oper hin macht, entsteht eine empfindliche Lücke. Und diese Lücke füllt ganz folgerichtig die in Auber vorbereitete Operette aus. Die komische Oper alten Stils gleitet in die Archive, von wo es keine Wiederkehr mehr gibt. Freilich, ausgestorben ist die Gattung in Frankreich auch heut noch nicht ganz. Sie hat noch einen späten, einen zweiten Frühling gezeitigt, dessen duftigste Blüten Thomas' „Mignon", Maillarts „Glöckchen des Eremiten", Camille Saint-Saëns' „Phryne", Delibes' „Le roi l'a dit", Bizets „Djamileh" (fast fehlen mir schon die Namen) sind. Allein — diesen Blüten fehlt die tauige Frische, der starke Erdgeruch, das Unberührtsein.

Die Musikgeschichte nennt Auber den Grossvater, Florimond Ronger-Hervé den Vater, Jacques Offenbach den Vollender der Operette. Ich füge dieser Ahnentafel noch den Namen Albert Grisars zu, der von 1808—1869 lebte, nette musikalische Dinge — halb komische Oper, halb Operette — schrieb und mit Fug der Vetter der Operette hiesse. Wenn reiche Gaben, umfassendes Können und stattliche Erfolge den Begriff „Vater" ausmachen, so ist in Wahrheit Offenbach der „Vater der Operette". Irgendwo habe ich einmal einen hübschen Ausdruck gelesen, der das Verhältnis von Hervé zu Offenbach sehr glücklich bezeichnet. Hervé, so stand da, habe die Tür aufgemacht, Offenbach sei eingetreten. Sehr richtig. Vielleicht hat Hervé manche ansprechende Partitur geschrieben. Aber derjenige, der zuerst mit Bewusstsein und Genie die Operette pflegte, war nicht er, sondern Offenbach. Was ich von Hervé kenne — „Chilperic", „Petit Faust, „Mamzelle Nitouche" — vermag an

diesem Urteil nichts zu ändern, bestätigt es vielmehr. Eine ganz nette Musik, niedliche Einfälle. Es reicht eben gerade aus, um „die Tür zu öffnen", durch die Offenbach auf eine glänzende Bahn tritt. Offenbach! Ein sonderlicher Name! Viel genannt und viel gemissbraucht. Viel bewundert und viel geschmäht. Hoch gepriesen und tief in den Schmutz gezogen. Für viele der Inbegriff des Genialisch-Kecken. Für ebenso viele die Zentrale alles Frech-Lasterhaften. Nicht ein „Mann" in des Wortes edelster Bedeutung. Aber sicherlich ein Genie. Ein Genie des Witzes, der Laune, der Ausgelassenheit, der göttlichen Frechheit, des Leichtsinns. Das musikalische Seitenstück zu Heinrich Heine, mit dem er Talent, Schicksal, Geburt und — Erfolg teilt. Während seines Lebens, das 61 Jahre währte, hat Offenbach 102 Operetten geschrieben, einschliesslich der „Lurette", die — soviel ich weiss — bisher noch nicht aufgeführt ist. In seiner ersten Periode, die die fünfziger Jahre umfasst, kultiviert er jenes einaktige Singspiel, das wir als eine Wiederbelebung und Fortführung der von Duni, Philidor, Monsigny, Grétry, Dalayrac gepflegten Gattung kennen gelernt haben. Ihr gehören an „Les deux Aveugles", „Le Violoneux", „Ba-ta-Clan", „Croquefer", „Les Dames de la Halle", „La Chanson de Fortunio" und die übrigen allerliebsten Kleinigkeiten, in denen der unerschöpfliche Quell reizvoller Melodik am reinsten sprudelt. Eine gleichmässige, naive Fröhlichkeit erwärmt und vergoldet die Musik. Die Komik ist unwiderstehlich, überschlägt sich aber noch nicht, wie in den späteren parodistischen Werken, zu greller Clown-Spassigkeit. Wer den Offenbach der „Schönen Helena" und des „Pariser Leben" nicht goutiert, mag sich an diese einfachen Stückchen halten. Hier wirkt Offenbach am unmittelbarsten und erfreulichsten. Sprudelnder, toller, launiger und geistreicher aber ist er sicherlich in den Operetten seiner zweiten Periode, die mit dem „Orpheus" anhebt und kurz vor der „Prinzessin von Trapezunt" zu Ende geht. Was wir als spezifisch „Offenbachisch" kennen, was ihn zum unbestrittenen Herrn und Meister der Operette macht, woran wir ihn sofort im Gedränge rekognoszieren, das findet sich in den Schöpfungen seiner zweiten Periode. Nach einer Reihe von Jahren, in denen er ruhelos produziert, ist seine Fähigkeit, spielend leicht zu der einfachsten Begleitung die reizvollste Melodie zu finden, ungeschwächt erhalten. Sie ist sogar gesteigert und verdoppelt durch einen eminenten Kunstverstand, der mit rhythmischen und dynamischen Hilfsmitteln die Melodie an sich hebt, sie bedeutungsvoller erscheinen lässt. Ich brauche nur an ein paar der populärsten Stücke zu erinnern, um noch einmal diese oft gerühmten, oft aber auch schmählich verkannten Vorzüge in das glänzendste Licht zu rücken. An den ganzen „Orpheus". An den zweiten Akt der „Schönen Helena". An das Auftrittslied der Grossherzogin und

den Schlachtbericht aus der „Grossherzogin von Gerolstein". Mit einer unerhörten Melodieenfreudigkeit und Melodieenfrische verbindet sich eine scharfe Rhythmik. Das Orchester ist sehr einfach behandelt, klingt aber stets nobel. Weniger bedeutend ist die Harmonik. Auf diesem Gebiet beschränkt sich Offenbach auf das Allernotwendigste. In zart-sentimentalen und pikant-rhythmischen Partieen ist er am glücklichsten. Für die ersteren bieten die Eingangsscenen aus „Orpheus", die lyrischen Gesänge aus der „Schönen Helena" und der „Grossherzogin von Gerolstein" eine Fülle von Beispielen. Berühmt resp. berüchtigt geworden sind seine „Cancans", die er mit grossem Geschick nnd ungeheurem Erfolg von den Ballhäusern auf die Bühne verpflanzte. Dem Walzer hat er keine neue Note abzugewinnen vermocht; das blieb Edmond Audran vorbehalten. In allen Operetten zusammen findet sich höchstens ein Dutzend Walzer. Die aber sind ersten Ranges. Unter ihnen ist der schönste derjenige, den Metella im letzten Akt des „Pariser Leben" singt und der mit den einfachsten Mitteln geradezu verblüffend echt das Hasten und Rauschen des Pariser Lebens charakterisiert. In seiner dritten Periode gelingen Offenbach noch einige wirkungsvollen Stücke. Er verlässt den gefährlichen Boden der Parodie und gibt in bunter Reihe Operetten, Singspiele, Possen, Opern. Immer noch trifft man hier und da Nummern an, die von einer ungebrochenen Schöpfungskraft zeugen. Allein, sie werden seltener. Sie stehen weiter auseinander. Zwischen unfehlbaren Treffern lagert viel Gleichgültiges, Halbgelungenes, Müdes. Kein Wunder bei einem Mann, der sich nie auch nur eine Minute Ruhe gönnte. Der im Bett, bei Tisch, auf der Reise unaufhörlich produzierte. Was in ihm noch steckt, das spart er sich für ein Werk auf, an dem er mit der ganzen Kraft seines kindlichen Herzens hängt. Für die phantastisch-komische Oper „Hoffmanns Erzählungen". Er ist darüber hinweggestorben, ehe er die Instrumentation vollenden konnte. Die Oper, die Offenbach von einer ganz neuen Seite zeigt, ist in den letzten Jahren wieder erweckt worden. In Berlin, Dresden, Stuttgart, Wien. Überall mit dem ausgezeichnetsten Erfolg. Stücke wie das Lied Hoffmanns vom „Klein-Zack" im ersten Akt, die Tanzscene im zweiten und das Terzett im dritten beweisen, dass Offenbach doch etwas mehr war, als ein „Cancan-Komponist" und genialer „Bänkel-Sänger". Dass Rossini mit seinem Wort vom „Mozart der Champs Elysées" Recht hatte. Sie öffneten übelwollenden Kritikern, die ihn gleich Donizetti, Auber, Verdi mit unverhohlenem Misstrauen empfangen hatten, die Augen. Diese fingen an, das Zeitlich-Vergängliche in Offenbach zu trennen von dem Unverwelklichen, als das sie einmütig eine geniale Begabung für fröhliche Kunst erkannten und festsetzten.

Mit Offenbach trat die Operette ihren Siegeslauf durch die ganze

Welt an. Überall mit offenen Armen aufgenommen und freudig begrüsst als ersehnte Spenderin lang entbehrten musikalischen Frohsinns. Man liess den Komponisten nicht entgelten, was der Textdichter gefehlt. Man sah über eine holprige Übersetzung und eine stimmungslose Aufführung gern hinweg. Man kümmerte sich auch nicht um die geheimen politisch-dynastischen Anspielungen, die in Paris das schmackhafte Gericht noch überpfeffert hatten. Man hielt sich einzig und allein an die so unendlich viel Freude, Heiterkeit und Wohlklang ausströmende Musik. Daneben erhoben sich allerdings Stimmen, die vor einer Überschätzung und übertriebenen Pflege dieses Genres dringend und vernehmlich warnten. Die auf die Gefahren aufmerksam machten, die aus einer blinden, kritiklosen Hingabe an diese Gattung für die öffentliche Moral und den Geschmack erwachsen könnten. Die die Lust des Publikums an einer gewiss liebenswürdigen, aber doch oberflächlichen und hinter einer schillernden Aussenseite Untiefen bergenden Kunst einzudämmen sich bemühten. In Deutschland schwoll solcher Stimmenklang, dem auswärts die scharfe Nuance gefehlt hatte, sofort zu einem wahren Stimmorkan an. Während das deutsche Publikum die Operette in seinen besonderen Schutz nahm, machte die deutsche Kritik ziemlich einmütig und energisch gegen sie Front. Der deutschen Kritik, der Maurice Maeterlinck eben erst wieder das Zeugnis unerbittlicher Strenge und Objektivität ausgestellt hat, musste nun freilich ein Widerstand gegen die Operette unmittelbar aus dem Herzen herauswachsen. Diesem Herzen, das erst recht warm wurde, wenn es die gute Begabung mit ausgezeichnetem Ernst und peinlichem Fleiss gepaart fühlte. Das da klagte, alles sei viel zu leicht, viel zu wenig gewichtig. Das da frohlockte, so etwas könne jeder beliebige Notenklexer, wenn er nur wolle. Gewiss. Die Operette hat im weiten Reich der Kunst nur ein niedriges und bescheidenes Amt. Aber dieses Amt füllt sie aus. Wer dafür noch keine Meinung hat, der sehe sich einmal in der Kunst um, was nach der Operette gekommen ist. Welche Kunstinstitute prosperieren, nachdem die Operette aus Gründen, die noch klar zu legen sein werden, degenerierte. Die Variétés sind es. Die Singspielhallen. In sie drängt Abend für Abend die Menge. Das Volk verlangt nach musikalischer Heiterkeit. Es lechzt nach sinn- und ohrenfälligen Melodieen. Findet es seinen Drang nicht in der komischen Oper befriedigt, so wendet es sich zur Operette. Sieht es sich auch da betrogen, so wirft es sich skrupellos und unbekümmert um die Finessen der Kritik dem Gassenhauer in die Arme. Wer die Operette bekämpft, befördert das Aufblühen des Gassenhauers. Feine Klugheit also sollte ihm allein schon von seinem heiligen Krieg gegen die Operette abraten. Wenn dies nicht die Worte des Olympiers vermochten, die ich als Leitspruch vor diesen Aufsatz stellte.

Ein zweiter Artikel folgt

DIE HUGENOTTEN-PREMIÈRE

von J. G. Prod'homme-Paris

Die Pariser Oper hat in diesem Jahre die tausendste Aufführung der „Hugenotten“ (Ende März) herausgebracht. Das Meyerbeersche Meisterwerk, das am 29. Februar 1836 zum erstenmal auf der Bühne der königlichen Akademie für Musik aufgeführt wurde, hat in den zwei Dritteln des Jahrhunderts, so zu sagen ohne Unterbrechung, einen der glänzendsten Siegeszüge erlebt, den die Theater-Annalen jemals zu verzeichnen hatten. Die „Hugenotten“ teilen mit dem „Faust“ von Gounod (der sich seit 1869 der dreizehnhundertsten Aufführung nähert) den Ruhm, auf derselben Bühne der Oper die Ziffer einer tausendsten Aufführung erreicht zu haben.

Es scheint uns der Moment gekommen, dreiundsechzig Jahre zurückzugreifen, in die Zeit der Regierung des Bürgerkönigs Louis Philipp, und sich den Rahmen zu veranschaulichen, in dem sich die Hugenotten-Première damals abgespielt hat. Um so mehr, als das Meyerbeersche Werk trotz des immer wachsenden Erfolges der Wagnerschen Musik-Dramen in Frankreich noch ziemlich zahlreiche und treue Anhänger aufzuweisen hat, für die die Form des lyrischen Dramas eines Scribe, Meyerbeer, Halévy und ihrer Nachahmer, die gegebene zu sein scheint. Welche Auffassung man übrigens auch vom lyrischen Drama haben mag, so wird man sich doch nicht verhehlen können, dass die „Hugenotten“ in ihrer Art ein bedeutendes Werk sind, und ohne Zweifel einen Teil ihrer bis in die heutige Zeit noch währenden Popularität ihrem eigenen künstlerischen Wert verdanken.

Mehr als vier Jahre waren seit dem Erscheinen von „Robert der Teufel“ an der Pariser Oper (23. November 1831) vergangen. Diese Bühne hatte mit wechselndem Glück in dieser Zeit mehrere Opern und Ballets, darunter den „Don Juan“ von Mozart (von Emil Deschamps und Castil Blaze fünfaktig arrangiert!), und am 23. Februar 1835 die „Jüdin“ von Halévy gebracht. Dr. Véron zog sich am Schluss dieses Jahres, nach einer Wiederaufnahme der „Belagerung von Korinth,“ von der Bühne zurück.

„Man hielt allgemein,“ schrieb der Biograph des berühmten Sängers Adolphe Nourrit, „Herrn Vérons Rücktritt, zu der Zeit da die ‚Hugenotten‘ schon so weit

vorgeschritten waren, für eine Unklugheit und glaubte, dass er ihn lebhaft bedauert haben muss, als er den grossen Erfolg dieses Werkes sah. Das ist ein Irrtum: Herr Véron trat von seinem Unternehmen erst zurück, als es für ihn bereits unwiderruflich verloren war. Bekanntlich war Meyerbeer schwer umgänglich, sehr penibel und anspruchsvoll, sobald er an einem Werke arbeitete, und da der Komponist das Herausbringen der ‚Hugenotten' verzögerte, und das Werk zu der durch kontraktliche Bestimmung festgesetzten Zeit nicht fertig hatte, musste er eine Entschädigungssumme von 30000 Franks zahlen, von denen Scribe 10000 Franks bekam. Véron strich die 20000 Franks ein, sah aber damit die Quelle seiner Einnahmen versiegen. Véron hat es nie begreifen können, dass Kunstwerke nicht wie Handelsware zu behandeln sind ... Meyerbeer machte sich nicht viel aus den 30000 Franks, war aber über Vérons Rücksichtslosigkeit empört. Er schwor, dass dieser Direktor die ‚Hugenotten' niemals bekommen würde. Man sieht also, dass Véron ohne Bedauern einem Theater den Rücken kehren konnte, in dem er sich ein Vermögen erworben hatte — und in dem es für ihn nichts mehr zu verdienen gab." [1])

„An dem bestimmten Tage", fügt ein Chronist der Oper hinzu, „waren die ‚Hugenotten' nicht zur Stelle, dafür aber die Abstandssumme. Meyerbeer entschuldigte sich und bezahlte die 30000 Franks, deren Annahme zu verweigern richtiger und vernünftiger gewesen wäre ... Herr Duponchel hatte mit diesem kleinen Staatsstreich nichts zu schaffen, hatte nur seine Folgen zu tragen." [2])

Duponchel, ein tatkräftiger, praktischer Mann, der Nachfolger des Dr. Véron in der Leitung der königlichen Akademie der Musik, hatte nichts eiligeres zu tun, als mit dem Komponisten zu verhandeln und den schweren, von seinem Vorgänger begangenen Fehler wieder gut zu machen. Es gelang ihm, Meyerbeer von seinem Entschluss, die „Hugenotten" niemals der Oper zu übergeben, welcher Direktor sie auch leiten würde, zurückzubringen, und gab ihm die 20000 Franks zurück, die Véron eingesteckt hatte. Es muss ausserdem zu Ehren Meyerbeers bemerkt werden, dass die Verzögerung, die die Fertigstellung der „Hugenotten" erlitt, nicht in seiner Schuld lag; der Scribesche Operntext hat verschiedentlich umgeändert werden müssen, so dass auch die Musik eine vollständige Umarbeitung erfuhr. Der vierte Akt missfiel Nourrit; der Schluss brachte eine so fatale Situation, dass der Künstler um eine Änderung der Scene bat, ja sie energisch verlangte. Auch Fräulein Falcon erklärte, in einer solchen Scene nicht auftreten zu wollen. Es gab für Scribe nichts Unangenehmeres, als auf ein Stück zurückkommen zu müssen, wenn nach seiner Fertigstellung die Keime zu mehreren anderen in ihm bereits zu spriessen anfingen. Als Nourrit ihm eine Art Ultimatum gestellt hatte, machte er aus seiner Unzufriedenheit kein Hehl.

Eines Tages kam ein Schauspieldirektor zu Scribe und bat ihn um ein Stück. „Wie soll ich Ihnen liefern, was Sie verlangen?" rief Scribe aus. „Ich bin augen-

[1]) L. Quicherat: Adolphe Nourrit (Paris 1867) I, S. 195.
[2]) De Boigne: kl. Memoiren der Oper. S. 121.

blicklich zu sehr mit den Hugenotten beschäftigt. Man hat ja keinen Begriff davon, was das heisst, eine Oper zu schreiben: zuerst muss man sie für Herrn Duponchel schreiben, dann für Herrn Meyerbeer; und jetzt, wo ich alles fertig zu haben meinte, muss ich den ganzen vierten Akt für Herrn Nourrit umarbeiten. Können Sie es sich vorstellen, dass ich den ganzen vierten Akt für Herrn Nourrit umzugestalten habe?" Und doch hat Scribe recht getan, sich den Wünschen des Künstlers zu fügen, denn der vierte Akt, so wie Scribe ihn verfasst hat, hätte die „Hugenotten" sicherlich nicht auf diesen Höhepunkt ihres Ruhms gebracht, zu der Nourrits Ideen, im Verein mit Meyerbeers Inspirationen ihm verholfen haben.[1])

Es lässt sich nicht leugnen, dass die „Hugenotten" von Anbeginn an den grössten Teil ihres Erfolges dem vierten Akt zu verdanken hatten, der damals den einmütigsten Beifall fand. Es wurde also ein neuer Entwurf vereinbart zwischen dem Dichter und dem Sänger; dieser hatte z. B. die Idee zu dem grossen Duett am Schluss des vierten Aktes. Aber Scribe weigerte sich energisch, an die Arbeit zu gehen und auch nur einen einzigen Vers zu schreiben. Und so beauftragte er Emil Deschamps damit. Es war Meyerbeer gar nicht recht, dass er sich wieder an die Arbeit machen musste, aber in anbetracht des glänzenden Rahmens, der seinem Talent geboten wurde, gab er schliesslich nach.[2]) Meyerbeer hatte hierin eine ganz andere Anschauung als Scribe: er hielt es für keine Zeitvergeudung, wenn durch neue Wirkungen eine sichere Garantie für Erfolg und Ruhm geboten würden.

Die Proben zu den „Hugenotten" waren sehr anstrengend und zahlreich — etwas zu jener Zeit ganz ungewöhnliches.[3]) Habeneck dirigierte das Orchester, Meyerbeer und Halévy die Chöre, Taglioni übernahm den choreographischen Teil der Oper. Die „Gazette musicale" kündete anfangs für Ende Januar die erste Aufführung von der „Bartholomäus-Nacht" an. So lautete der ursprüngliche Titel, der erst im Laufe der Proben geändert wurde.[4])

Am 10. Januar war die erste Probe der ersten drei Akte, acht Tage darauf die des fünften. Am siebenten Februar wurde in derselben Zeitung angekündigt, dass die Oper nicht vor dem 22. oder 24. herausgebracht werden könne, und zwar durch die Schuld der Dekorateure. Die in diese Affaire hineingezogenen Herren Séchan, Léon Feuchères, E. Despléchin

---

[1]) Quicherat, S. 197.

[2]) Quicherat, S. 198. Dr. Véron schreibt in seinen Memoiren des Bürgers von Paris (Band III, S. 178), dass der Sänger Nourrit ein gutes Urteil habe, passende Ratschläge zu erteilen wisse und dass seine eigenen Rollen, durch die Änderungen, die er vorschlage, nur gewännen. Auch in den Hugenotten hatte er die Idee mit dem Duett am Schluss des vierten Aktes.

[3]) Die erste Aufführung war seit dem Monat August 1835 angekündigt.

[4]) Während der Proben wurden noch zwei andere Titel vorgeschlagen: „Leonore" und „Valentine".

und Jules Diéteric, die Dekorationsmaler der Oper, veröffentlichten einen Protest in der „Gazette", der mit den Worten schloss: „Sie können gar nicht ahnen, mein Herr, was für Gründe das Hinausschieben der Probe nötig machten, über die öffentlich zu sprechen wir nicht das Recht haben." Die „Gazette" blieb jedenfalls bei der Behauptung, dass die Dekorationen zum 19. nicht fertig waren. Kurz, die Première fand am letzten Tage im Februar, am 29. um sieben Uhr abends statt. „Um $7^1/_2$ Uhr beehrten Ihre Majestät die Königin, die königlichen Hoheiten: der Herzog von Orléans, der Herzog von Nemours, der Prinz von Joinville, die Prinzessinnen Marie und Clémentine und der Herzog von Aumale die Vorstellung mit ihrer Gegenwart."[1]) Am nächsten Morgen berichtete das „Journal des Débats" in einigen Zeilen, dass die beiden letzten Akte einen ungeheuren Jubel hervorgerufen hätten. Der Komponist von „Robert der Teufel" hätte sich noch niemals bis zu solcher Höhe erhoben.

„Alle Schönheit dieser grossen Partitur wurde durch eine, in allen Teilen wunderbare Darstellung noch erhöht, so dass man vergebens sonst so neue und pikante Wirkungen suchen kann, wie sie hier durch luxuriöse und geschmackvolle Inscenierung erzielt worden sind. Herrn Duponchels Ruf eines versierten und begabten Mannes hat sich bei dieser feierlichen Gelegenheit wieder vollauf bewährt. Die ‚Hugenotten' scheinen dazu ausersehen, einen ebenso langen und ruhmreichen Weg zu nehmen wie ‚Robert der Teufel'.[2])"

Die Aufführung, welche die besten Kräfte der Königl. Akademie für Musik vereint hatte, lag in den Händen der Damen: Frl. Falcon, Frau Dor-s-Gras, Frl. Flécheux und der Herren Adolphe Nourrit, Levasseur, Serda, Dérivis, Alexis Dupont, Wartel, Massol, Prévôst, Trévaux usw. Habeneck dirigierte. Im ersten Akt begleitete Urhan auf der Viola d'amour die rasch berühmt gewordene Romanze.

Das Sujet der „Hugenotten" ist allgemein bekannt; es ist der Geschichte der religiösen Kämpfe entnommen, die in Frankreich im 16. Jahrhundert wüteten; der ursprüngliche Titel „Bartholomäusnacht" beweist zur Genüge, an welche Ereignisse der Textdichter hat anknüpfen wollen. Der Scribesche Text wurde mit Recht vom ersten Moment an sehr scharf beurteilt. Jules Janin geisselte ihn u. a. in dem „Journal des Débats" in einer beissenden, geistreichen Kritik, in der er sich über die dramatische Handlung ausliess.

„Der Dichter," sagte Quicherat an einer Stelle, „hat das Geschichtliche in einen banalen Roman umgewandelt, die unzulässigen Voraussetzungen und das Unzutreffende in Sprache und Handlung nur noch vermehrt; mit einem Wort, das Libretto der „Hugenotten" ist nichts weiter als die alltägliche Dichtung eines zu fruchtbaren Schriftstellers. Aber Scribe weiss seinen Vorteil zu wahren, wenn er dieses Gedicht

[1]) Journal des Débats 2. März 1836.
[2]) Journal des Débats 1. März 1836.

nur als den Rahmen zur Musik gibt; allerdings hat diese Dichtung eine Interesse erregende Handlung, bietet eine Menge abwechslungsreicher Situationen und gibt Gelegenheit, Grazie, Grösse und Pathos zu entfalten; mit einem Wort, sie erfüllt die wesentlichsten Ansprüche, die man an einen Operntext stellt... Scribe suchte in erster Reihe schöne Stimmungen und hat damit dem Musiker die Quelle der Phantasie erschlossen; die Partitur Meyerbeers beweist das." [1])

Was der Komponist aus den drei kläglichen ersten Akten der „Hugenotten" gemacht hat, ist bekannt. Die Teile, die rasch populär geworden, sind zahlreich, von der bereits erwähnten Romanze bis zu dem berühmten Duell-Septett. Aber trotzdem mehr als die Hälfte des Textes minderwertig ist, gelang es Meyerbeer doch, dem sehr wenig anregenden Entwurf ein lebhaftes Kolorit zu geben, und in erster Reihe erhält die blasse Gestalt Marcels durch die Wucht des Lutherischen Chorals etwas gewissermassen Übermenschliches.

„Dieser Lutherische Choral," schreibt Jules Janin, „dieses Lied, dieser Marcelsche Talisman, ist auch der Talisman, mit Hilfe dessen Meyerbeer einen dramatischen Helden, und was für einen Helden! aus dem hugenottischen Figaro, wie er Scribe vorgeschwebt, geschaffen hat. Diese Arie ist das protestantische Gepräge, das mit unverwischbaren Lettern diesem farblosen Libretto aufgedrückt wurde. Das protestantische Kolorit, auf das er ganz von selbst gekommen ist, ist mitten in der grossen Verwilderung die gewaltige Einheit, auf die der Musiker mit unerbittlicher Logik immer wieder und wieder zurückkommt, und mit der er der katholischen Einheit in ‚Robert der Teufel' ein würdiges Gegengewicht hält." — „Geht und hört euch diesen vierten Akt an," sagte Janin weiter. „Geht und seht die hochklopfenden Herzen und die fliessenden Tränen; seid Zeuge dieser Bewunderung, die sich sowohl durch begeistertes Zurufen, wie durch Schweigen kundtut, und ihr werdet das Wort verstehen, das die Welt bewegt: ‚Erfolg'. Keines der früheren Werke Meyerbeers kann mit diesem gewaltigen vierten Akt verglichen werden ... Scribe hatte ihm ein Gerippe gegeben, Meyerbeer hat ihm seinen Odem eingeblasen ... — Wenn man mich jetzt nach dieser höchsten Leistung eines genialen Mannes, der als der grösste seiner Kunst dasteht, fragen würde, welches die Zukunftsmusik sein wird [nebenbei bemerkt: man achte auf diesen Ausdruck, der ein halb Jahrhundert später soviel Tinte zum Fliessen gebracht hat bei den berühmten Tannhäuser-Aufführungen in Paris!], müsste ich sagen, dass, meiner Ansicht nach, die Musik hier an ihren Höhepunkt gelangt ist, und dass neben solcher Verwertung aller Kräfte, aller Intelligenz, aller Instrumente und Stimmen, bei der Vollkommenheit dieses Werkes sich das Hirn eines Menschen nicht vorstellen kann, was hierauf noch folgen sollte, wenn überhaupt etwas folgen kann. Aber was tut das? Die Zukunft gehört Gott, der die Meisterwerke schafft. Also überlassen wir uns ohne weiteres Grübeln ganz dem Genuss der augenblicklichen Stunde." [2])

Hector Berlioz war in der „Gazette musicale" voller Begeisterung für das neue Meyerbeersche Werk, kritisierte die „Hugenotten" mehr in technischer Hinsicht, konstatierte einen „kolossalen, ganz ungewöhnlichen

[1]) L. Quicherat, S. 199–200.
[2]) Journal des Débats, 7. März 1836.

Erfolg dieser musikalischen Enzyklopädie, auf die die Kunstfreunde so grosse Hoffnungen gesetzt und in die Meyerbeer so viel musikalische Reichtümer gelegt hatte, dass zwanzig Opern davon gespeist werden könnten."

„Der dramatische Ausdruck ist darin stets wahr und tief, das Kolorit frisch, die Abwechslung reich und die Form vornehm. Als Instrumentation, als vokale Massenwirkung übertrifft diese Partitur alles bisher dagewesene. Marcels Rolle ist im ganzen musterhaft; es gibt nichts Originelleres und Wahreres als diese halb komisch, halb puritanisch gehaltene Figur" ...

Und Berlioz' dritte Besprechung des Meyerbeerschen Meisterwerkes schliesst mit den Worten:

„Ich bleibe bei meiner Behauptung; die Hugenotten sind besser als Robert der Teufel und bleiben deshalb Meyerbeers Meisterwerk." [1])

Kurze Zeit nach der ersten Aufführung der Hugenotten widmete Henry Blaze Meyerbeer eine lange Studie, in der er am 15. März schrieb:

„Der Stil, dieser schöne Teil des Meyerbeerschen Talentes erinnert an den der Euryanthe, von der er die mysteriösen Quellen und mächtigen Wirkungen, aber auch die Trockenheit und strenge Schmucklosigkeit hat ... Es liegt in dem allgemeinen Entwurf dieses Werkes etwas Trockenes, das der Malerei Albrecht Dürers und der ersten protestantischen Meister anhaftet ... Melodieen sind in den ‚Hugenotten' nur selten ... Meyerbeer beherrscht die Instrumentation vollauf ... Bellini singt mit dem Herzen, Meyerbeer mit dem Kopf ... Bellini singt weit mehr als er komponiert, Meyerbeer komponiert immer, singt aber selten."

Und in seinem Vergleich zwischen dem italienischen und dem deutschen Meister fortfahrend, setzt Blaze hinzu:

„Dort, ein wundervoller, in feinem Silber- und Goldfiligran gearbeiteter Käfig; aber er ist leer, der Vogel fehlt, der schöne Vogel, der so herrlich singt im Garten von Cimarosa und Mozart."

Die Instrumentation der „Hugenotten" ist das Produkt eines geübteren, bewussteren Kunstverstandes, als die von „Robert der Teufel". Nach einer scharfen Kritik des Scribeschen Operntextes kommt Blaze wieder auf die Instrumentation der neuen Partitur zurück, und behauptet, dass die Kraft Meyerbeers in erster Reihe in der Beherrschung der Massenwirkungen liege, und dass er mehr als jeder andere Gefühl für Klangeffekte habe. Er hat im Orchester überraschende Klangkombinationen erzielt, und auch bei den Stimmen Wirkungen, an die vorher niemand gedacht hatte.[1])

In der „Chronique de Paris", deren Begründer und Chefredakteur Balzac war, kritisierte Gustave Planche auch das Textbuch der „Hugenotten" in ganz unerbittlicher Weise. „Ich glaube nicht," schrieb er, „dass man auf dem Gebiet des Absurden noch mehr leisten kann." Den beiden letzten Akten spricht er seine Bewunderung zu, behauptet aber, dass Meyerbeers Können grösser wäre als seine Inspiration.

[1]) Revue des Deux Mondes, 15. März 1836. S. 678–712.

„... Die einzelnen Teile sind mit Sorgfalt und einer klösterlichen Geduld geschrieben, die sich in Einsamkeit gefällt, die aber keinen individuellen Wert hat ... Sie folgen aufeinander, fügen sich aber nicht ineinander ... Meyerbeer ist ein Mann von Talent, aber kein Genie, mit Casimir Delavigne und Paul Delaroche vergleichbar. Sein Wappen gehört allen Rassen. Er hat sich ganz plötzlich geadelt, hat nur vergessen, sich Ahnen zu geben.“ [1])

„Le ménestrel“, den Jules Lovy, „Le Monde dramatique“, den J. Mainzer redigierte, lobten den Musiker gleichfalls, tadelten aber den Scribeschen Text. Einer der Redakteure der „Revue du Théâtre“, Jules Belin war der Ansicht, dass das Meyerbeersche Werk „durch seine Tendenz berufen sein könnte, neu belebend zu wirken“. Sein Mitarbeiter Prévôst, der die Partitur besonders studiert hatte, wollte, dass man das Drama an zwei Abenden gäbe, um die Striche vermieden zu sehen, die er für nachteilig hielt. Und im Gegensatz zu Gustave Planche ist er der Ansicht, dass alle Teile des Werkes sich logisch aneinander fügen. Eine Fortlassung kann oft alles in Frage stellen.[2])

Louis Desnoyers war im „National von 1834“ viel eher der Ansicht von Gustave Planche, als er sagte, dass Meyerbeer Genie zur Bearbeitung, zur Nachahmung hätte, mit einem Wort, dass er das Genie hätte, keines zu haben. Meyerbeer macht weder französische, noch italienische, noch deutsche Musik. Das ist das Geheimnis seiner Popularität. Was man aber nicht genug loben kann, ist seine unermüdliche Geduld, mit der er Note für Note den dramatischen Ausdruck sucht. Man hat viel zu ausschliesslich die Kunst seiner Instrumentation betont, in vielen Teilen scheint uns der Stil der Hugenotten im Verhältnis zu dem Stil der grossen Meister, und zur reinen und einfachen Musik das zu sein, was das Diorama für die grosse und schöne Malerei ist, die ihre Wirkungen aus sich selbst zieht.[3])

Der Sieg war vollständig, grossartig, schrieb der Redakteur des „Constitutionnel“, obgleich nach den drei ersten Akten nur Beifallsbezeugungen und schweigendes Zögern zu verzeichnen waren, was weder ein Erfolg noch eine Ablehnung genannt werden kann.[4])

Nachdem wir die hauptsächlichsten, ernsthaften kritischen Stimmen vernommen haben, wollen wir dem „Charivari“, dieser für die Geschichte der Gesellschaft und für den französischen Geist seit 70 Jahren so wertvollen Sammlung, einige Eindrücke und Anekdoten entnehmen.

„Eine der glänzendsten Gesellschaften“ schrieb Albert Clerc am 1. März „war gestern in der Oper vereint, um der ersten Aufführung der ‚Hugenotten‘ beizuwohnen. Die Toiletten erstrahlten. Eine Menge Neugieriger hatte selbst die Korridore über-

[1]) Chronique de Paris, 1. Jahrg., 3. März 1836, S. 250, 252.
[2]) La Revue du Théâtre von 1836, S. 316, 317, 364—67 und 396—97.
[3]) Le National de 1834, 3. und 16. März 1836.
[4]) Le Constitutionell 2. März 1836.

schwemmt. Während des ganzen Abends hallte es von Beifallsbezeugungen wieder. Die Oper, die um 7 Uhr anfing, war erst um Mitternacht zu Ende, und mitten in die Salven hellster Begeisterung hinein hatte Nourrit Giacomo Meyerbeer für die Musik genannt, Eugène Scribe für den Text, sogar Taglioni für das Ballet, und Séchan, Feuchères, Diéteric und Despléchin für die Dekorationen. Der Sieg war vollständig und glänzend, und wenn der Ernst des Feuilleton ein Wortspiel gestattete, möchten wir behaupten, dass die ‚Hugenotten' nicht einen einzigen Protestanten im Saal gefunden haben ... All die glänzenden Eigenschaften, die Meyerbeer einen so hohen musikalischen Ruf eingebracht haben, finden sich hier vereint; Farbe und Reichtum der Instrumentation, grosse und erhabene Inspirationen, Originalität des Stils und des dramatischen Ausdrucks. Aber es liesse sich vielleicht dagegen einwenden, dass die beiden letzten Eigenschaften bis ins Extrem getrieben sind, so dass die Originalität ins Bizarre hinüberspielt, und der dramatische Ausdruck dem Reiz und der Klarheit der musikalischen Durchführung schadet ... Wenn wir Meyerbeer einen weiteren Vorwurf machen müssten, der übrigens nach Ansicht gewisser Modernen für ihn ein Vorzug ist, so ist es der, dass er der Melodie keinen genügend grossen Raum eingeräumt oder sie zu oft unvermittelt abgebrochen hat. Wir erwähnen nur diese Kritiken mit äusserstem Misstrauen und sind überzeugt, dass dieser Mangel bei dem berühmten Komponisten mit seinem System zusammenhängt, das wir für irrig halten, und nicht mit seinem Mangel an Können und musikalischer Inspiration."

Vierzehn Tage später warf der Redakteur vom „Charivari" wieder einen Blick in die Oper. Er verglich Meyerbeer mit Hoffmann und Crébillon und riet dem Komponisten, die beiden ersten Akte, die jeder Leidenschaft bar wären, in einen zu verschmelzen und lobte die drei letzten. Er schloss dann mit einer lustigen Anekdote, die, abgesehen davon, dass sie ein Bild von der Zaghaftigkeit der Zensur unter der Herrschaft der Revolution von 1830 zeigt, uns auch beweist, dass der Textdichter der „Hugenotten" nicht allein Nourrit und Duponchel, sondern auch der öffentlichen Moral zu gehorchen hatte.

„Man weiss schon, wie unsere modernen Pères-Loriquet das Königreich von Saint-Bris mit dem von Karl IX. identifizierten[1]) und erklärt hatten, die Monarchie wäre blossgestellt, wenn man Katharina von Medici ihre Partie in c-moll mit den Verschwörern der blutigen Bartholomäus-Nacht singen liesse. Die Königin verschwand also von den Brettern und beschränkte sich darauf, die Bühne während der Schlussscene in einer offenen Sänfte zu passieren, ohne ein Wort zu sprechen, mit tiefem Mitgefühl auf den Zügen beim Anblick der gemordeten Ketzer auf dem Strassenpflaster. Die modernen Pères-Loriquet, die sich einer ausserordentlichen Toleranz ziehen, behaupteten, dass die Ehre der Monarchie auch noch durch eine stumme Miene des Mitleids kompromittiert wäre. Sie verlangten das vollständige Verschwinden Katharinens und ihrer Sänfte. Dagegen Einspruch des Direktors, der wenigstens die Sänfte als Schaustück nicht aufgeben wollte. — Endlich nach vielen Streitigkeiten haben die Paschas der schönen Künste einen glücklichen Ausweg gefunden: sie haben geruht darein zu willigen, dass die Sänfte blieb, verlangten aber unerbittlich, dass sie geschlossen wäre. Sie brauchten, um diesen sinnreichen Ausweg zu finden, erzählte

[1]) Ursprünglich hat Scribe den König Karl IX. in eigener Person auf die Bühne gebracht; er musste ihn dann aber durch Saint-Bris ersetzen.

man, nicht weniger als den Geist von sieben Zensoren und acht königlichen Beamten und den des neuen Ministers Montalivet. Das ist übrigens das zwölftemal, dass diese Herren die Monarchie an der Hand der „Hugenotten" retteten, und dabei sind wir erst bei der sechsten Aufführung. Voraussichtlich werden sie aber dabei nicht stehen bleiben.[1])

Ausserdem sei noch die Ansicht des Geschichtsschreibers der Königlichen Akademie der Musik Castil Blaze erwähnt, der dem Meyerbeerschen Meisterwerk mehrere Seiten widmete.

„Bedeuten die Hugenotten für Meyerbeer einen Fortschritt? Ja, wenn man an die Schwurscene, das glanzvolle Ensemble der Verschwörer und das geheimnisvolle und düstere Finale denkt. Nach dieser, von einer Schar von Künstlern ausgeführten leidenschaftlichen Scene musste er den Akt mit zwei Personen beschliessen: er musste die Zuhörer interessieren und in Erregung versetzen, zu rühren versuchen mit den geringen Mitteln eines Duetts. Das war gewissermassen die Herausforderung. Meyerbeer hat sie mutig aufgenommen. In der Partitur „Robert der Teufel" findet sich nichts, was sich bis zur Höhe des vierten Aktes erhebt; aber das Ensemble im Robert ist wertvoller, und der Erfolg der zweiten Oper hat den der ersten in keiner Weise beeinträchtigt. Der Text der „Hugenotten" hat einen Überfluss an unzusammenhängenden Scenen, die den Musiker nicht inspirieren konnten. Das Werk verdankt den grössten Teil seines Erfolges seinem vierten Akt. Weshalb ist man nicht auf den Gedanken gekommen, dieses herrliche Fragment aus seiner Umgebung zu lösen? Wenn man ohne Vorspiel bis zum vierten Akt der „Hugenotten" gelangen und mit seinem Schluss aufhören könnte, das wäre ein musikalisches Ereignis gewesen, das das Publikum zu schätzen verstanden hätte. Eine solche glückliche Verkürzung hätte die „Hugenotten" zu einem Meisterwerk gemacht. Durch seinen herrlichen vierten Akt würde Meyerbeer zum würdigen Nebenbuhler von Weber und Rossini geworden sein. Man würde ohne Zweifel einige kostbaren Bruchstücke vermisst haben, aber die Kritik hätte vergebens gesucht nach den Gemeinplätzen, nach den Lückenbüssern und diesem leeren Klingklang, die von der Trockenheit und dem schöpferischen Unvermögen des Meisters Zeugnis ablegen. „Robert" und die „Hugenotten" bedeuten eine Bartholomäus-Nacht für die Sänger." [2])

Nach der Pariser Oper eroberten die „Hugenotten" siegreich die Provinz und das Ausland. Die strenge Kritik Robert Schumanns über die „Hugenotten" ist bekannt. In London wurden sie im Covent Gardentheater am 20. April 1842 und am 20. Juli 1848 italienisch mit Madame Alboni gegeben, für die Meyerbeer eine neue Arie geschrieben hatte.

Aber es war nur unsere Absicht, Erinnerungen an die erste Vorstellung wachzurufen, nicht aber die Geschichte dieser Oper zu schreiben. Es bleibt uns nur noch, über eine gewisse Zahl unveröffentlicher Fragmente

[1]) Feuilleton aus dem „Charivari" vom 15. März 1836, S. 2, 3 und 6: „Neues zu den Hugenotten. — Die Ultra-Meyerbeeristen. — Engel oder Dämon. — Die schwere Musik. — Die beiden ersten Akte. — Dekorationen und Kostüme. — Die Monarchie zum 13. mal gerettet". Das einfache Aufzählen der Titel dieses Feuilletons, von dem wir nur den letzten Paragraphen wiedergeben, genügt, um darauf hinzuweisen, welche Fragen sein Verfasser Albert Clerc darin behandelt hat.

[2]) C. Blaze, Königl. Akademie f. Musik Band II S. 248.

zu sprechen, die in den Archiven unserer National-Akademie für Musik aufgehoben werden.

Die Bibliothek der Oper in Paris besitzt eine Anzahl unveröffentlichter Fragmente der „Hugenotten". Die meisten von ihnen, Autographen Meyerbeers, sind in der veröffentlichten Partitur nicht aufgenommen und geben deshalb einige deutlichen Hinweise auf die Arbeit des Komponisten vor dem Stich der Partitur.

Man hat es oft bedauert, dass Meyerbeer zu den „Hugenotten" keine Ouvertüre geschrieben hat, sondern nur ein Vorspiel. Zwei Ouvertüren-Skizzen befinden sich unter den Manuskripten in der Bibliothek der Oper. Die erste, die 15 Seiten umfasst, viel ausführlicher als die zweite, ist gewissermassen der erste Entwurf zu dem Vorspiel. Er besteht aus einem Andante in Es-dur im 4/4 Takt, auf das ein Allegro in 6/8 in D-dur folgt; danach kommt ein anderes Tempo im 4/4 Takt und in Es-dur wie am Anfang. In dieser Ouvertüren-Skizze findet man schon den Lutherischen Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott."

1. Akt

Zum ersten Akt existiert ein Scenen-Fragment, das in Scene II oder Scene III gehört. Es heisst Coral und Lied (nach der Introduktion) und umfasst sechs Seiten. Hier die Worte:

Nevers:
Wein her für diesen Diener!

Marcel:
Dank, man nehm ihn wieder fort!
Ich trinke nicht mit Männern dieser Art.
(Als ob er ein Kirchenlied rezitierte)
Denn Gott sagt (mit halber Stimme): Mit Gottlosen meide das Mahl!

Ferd. Prévôst (lachend):[1]
Er ist ein Heiliger Israels!

Marcel:
Unter den Philistern!

Massol:
Ein Priester Luthers. Wessen Bote mag er sein?

Wartel:
Predigen will er uns hier! Potzblitz! . . .

Marcel:
Warum nicht? (Mit halber Stimme) Als Kind lernt ich dich kennen . . .
(zurückhaltend)
Verfluchte . . . Verfluchte! (wider Willen fortgerissen)

[1]) Meyerbeer bezeichnete die Personen mit den Namen der Darsteller. Prévôst, Massol und Wartel spielten die Rollen der katholischen Edelleute de Retz, Tavannes und Thoré.

Stets seh ich unser brennendes Haus.
Es sterben die Schwestern, die Mutter,
Und kämpfend fiel mein greiser Vater.
Kämpfend für seinen Gott.
Und ich, ich armes Kind,
Ich irrte in der Schlacht,
Da zeigte mir sich ein Engel Gottes.

Die sieben Edlen (ohne Chor):
Ein Engel, ah! hört ihr, ha, ha!

Marcel:
Ein Engel war's von Wuchs und Miene,
Er war der Ahne meines edlen Herrn.
(Bewegt durch die Erinnerung)
Er hob mich armes Kind zu sich aufs Ross,
Und stimmte an den Sang der Zuversicht,
Das heil'ge Lutherlied, da wuchs die Kraft des Glaubens;
Und diese Töne hab' ich treu bewahrt,
Sie sind mir Waffen gegen alle Bösen!
(Folgt der Choral.)

Nach einem andern Manuskript, das gleichfalls nicht zur Verwertung gelangte, trat Marcel schon Scene II auf, wahrscheinlich nach dem Gelage. Das Manuskript trägt den Titel:

Fortsetzung der Scene.
(Marcel tritt auf, er sucht Raoul.)

Marcel (schüchtern zu Raoul):
Verzeiht, ich bin's.

Die sieben Edlen (allein):
Welch verwittert Antlitz seh ich hier?
Ha, (zwölfmal).

Marcel:[1])
Mein alter Diener ist's, mehr noch mein Freund!
Was kommst du melden mir?

Marcel:
Der Admiral verlangt nach euch u. s. w.

Raoul geht kurze Zeit darauf fort, um sich zum Admiral Coligny zu begeben. Diese fortgelassene Stelle umfasste 68 Takte.

Nach dem Choral und Marcels Lied kam dann noch eine andere Scene zwischen den Edlen:

Nevers:
Gebt acht, Marcel bringt uns in böse Händel!
Sein Glaubenseifer treibt ihn oft zu weit.

Raoul:
Mein strenger Ahne nahm sich seiner an,

[1]) Hier müsste Raoul stehen anstatt Marcel.

Er zog ihn auf im Glauben an die Bibel
Und hiess ihn fluchen Hölle, Papst und Liebe.

Marcel (mit Befriedigung):

So ist es!

Raoul:

Doch treu, ein Held und voll Empfinden,
Ein ungeschliffner Diamant gefasst in Eisen.

Nevers:

Was wollte doch der Admiral?

Raoul:

Ein trefflich Abenteuer, nichts vom Admiral!

Nevers:

Wie?

Raoul:

Ihn glaubte ich zu finden und ich fand
Dies hübsche Band und eine junge Schöne.

Nevers (ironisch):

Die Ihr wohl kennt?

Wartel:

Was tut's? Wer ist sie?

Massol:

Ihr Name, sprecht!

Raoul:

Ich kenn' ihn nicht.

Die sieben Edlen:

Wie?

Nevers:

Und was soll dieses Band von dieser Schönen?
Lasst hören uns von eurem Abenteuer.
(Dann Scene und Romanze.)

Hier folgte darauf der ganze Schluss der Scene II, während der Anfang der jetzigen Scene III (Marcels Auftritt und der hugenottische Gesang) mitten in dieser Scene lagen. Es ist wahrscheinlich, dass der Komponist es vorzog, den Diener Raouls später erscheinen zu lassen, weil er eine grössere Wirkung erzielen, und nicht zu früh die ernste Färbung hineinbringen wollte, die der Choral Luthers dem ganzen ersten Teil des ersten Aktes verleiht.

Das folgende Fragment (21. Seite) heisst: Arie Valentinens. Scene VI. Rezitativ (nach dem Ensemblesatz) und fängt so an:

Nevers:

Ich kann noch nicht daran glauben.

Nach diesem Recitativ erscheint Valentine, deren Arie, die im späteren Text ausgelassen wurde, mit diesen Worten anfängt:

Im dunklen Schoss des Klosters
Verbracht bis jetzt ich einsam meine Tage.

Meyerbeer versuchte zwei verschiedene Melodieen zu diesen Worten. Auf diese Romanze folgte dann: Chor hinter der Bühne.

2. Akt.

Meyerbeer hat eine Scene geschrieben zwischen St. Bris und seiner Tochter Leonore (der späteren Valentine), ein Manuskript von 18 Seiten, das eine Arie enthält in Es-dur allegro con spirito mit Begleitung des Streichquartetts, die der Gouverneur des Louvre singen sollte. Hier sind die ersten Worte:

Leonore (mit flehender Stimme):
Mein Vater! Mein Vater!

St. Bris:
Ich hab's gesagt, ich will's! Du musst gehorchen!

Das Auftreten St. Bris' sollte, wie es scheint, vor dem Auftreten der Edlen, Scene VII, stattfinden, damit man nicht eine Unterhaltung zwischen St. Bris und seiner Tochter voraussetzt, sei es vor, sei es nach der ersten Scene.

Zwei andere autographischen Fragmente beziehen sich auf den zweiten Akt: ein Instrumental-Nachtrag zu den „Hugenotten" (Schwur; Quartett 2. Akt) von sechs Takten und ein Tanz „Pas de six" mit Violin-Solo (vier Seiten).

3. Akt.

20 Manuskriptseiten beziehen sich auf den dritten Akt, sie sind bezeichnet mit: 5. Monolog und Choral (nach dem Abendläuten) 3. Akt. Marcel erwartet Raoul.

Die folgenden Bezeichnungen stammen von Meyerbeers Hand: „Coral; dieses Stück nicht abschreiben. Folgt Erzählung und Duett, der Coral bleibt fort.

Behüt' uns grosser Gott im Himmel,
Errett' uns, Herr, du unser Gott.

sagt Marcel. Dann Rezitativ und Duett."[1])

4. Akt.

Die Opernbibliothek hat sicherlich nur eine sehr kleine Zahl unveröffentlichter Stücke, die sich auf diesen vierten Akt beziehen, der wie man weiss, vollständig umgearbeitet wurde. Dieser Akt sollte, allem Anschein nach, mit einer Scene zwischen Valentine im Kreise ihrer Ehrendamen und ihrer „ersten Dame" beginnen. Hier sind die ersten Worte dieses Fragmentes (4 Seiten):

[1]) Dieses Stück wurde mit grossem Erfolg in den Salons des Marschall Vaillant, Ministers des kaiserlichen Hauses, 1865 aufgeführt. (De Lajarte, Catal. de la Bibl. de l'opéra II. S. 252.)

Valentine:
Was seht ihr dort?

Erste Dame:
Ein glänzend schöner Zug ist hier zu sehen,
Man sagt, es sei der Admiral von Coligny,
Der aus dem Louvre sich nach Haus' begiebt.
(St. Bris kommt zum Schluss dieser Introduktion.)

St. Bris:
Du wirst die Frau des Grafen von Nevers,
Noch heut, heut Morgen, unsere Ehre heischt es!

„Darauf folgt Arie," heisst es im Manuskript. Diese Arie ersetzt die vorhandene Romanze: Meiner Liebe traurig Opfer . . .

Von Meyerbeer sind davon mindestens zwei Fassungen aufgezeichnet. Die eine fängt mit den Worten an:

Ach, das Bild, das ich im Herzen trage,
Unvergessen ruht's in mir.
Ach! nicht kann ich ihm entrinnen.

Die andere, in D-dur mit deutschem und italienischem Text, ist nur eine Kopie, der die Orchester-Stimmen, die zur Aufführung nötig, beigefügt sind. Sie trägt oben den Namen der Frau Pauline Viardot, die sie wahrscheinlich in ihren Konzerten sang. Der erste unvollendete Vers lautet im Französischen:

Parmi les pleurs mon rêve sera [?]

Der deutsche Text fängt an:

Er füllt allein mein Herz mit süsser Liebe.

Die meisten der hier aufgezählten Stücke stammen vom Kopisten Leborne,[1]) aber weder das eine noch das andere hätten der endgültig abgeschlossenen Partitur der „Hugenotten" einen grösseren Wert verleihen können. Sie beweisen nur, welche minutiöse Sorgfalt Meyerbeer der Durcharbeitung seines Werkes angedeihen liess, einer Durcharbeitung, die deshalb so schwierig war, weil der Text, den Scribe ihm geliefert hatte, nichts weniger als zum Komponieren geeignet war. Aber ebenso wie die Zeitgenossen sollten wir bei unserm Urteil über die „Hugenotten" die larmoyante Dichtung Scribe's, die Emil Deschamps so gut als möglich durcharbeitete, berücksichtigen, denn der Komponist würde wohl zweifellos eine bedeutendere Partitur geschrieben haben, wenn sein Mitarbeiter ihn hätte besser inspirieren können.

[1]) In dem Katalog der Opernbibliothek (1878) weist Lajarte noch auf ein unveröffentlichtes Fragment der „Hugenotten" hin, das hierzu gehören soll und das in Wirklichkeit nicht dabei ist. Beim ersten Akt wurde nämlich eine Chorpartie bei der Aufführung ausgelassen. Die Herren spielten Ball und da Meyerbeer verlangte, dass der Ball taktmässig aufgefangen würde, musste man einsehen, dass das scenisch unmöglich war. (Katalog II Seite 152.)

Die „Musik“ ist ein sehr ernsthaftes Blatt und nach Lage der Dinge kann die leichtgeschürzte Operette in ihr nur einen verhältnismässig kleinen Platz beanspruchen; aber, wenn die „Königin der Operette“, obwohl der Gegenwart seit langer Zeit fremd geworden, aus diesem Leben scheidet, so soll doch auch an dieser ernsthaften Stelle mit einigen Worten von dem die Rede sein, was die Tonkunst und vor allem die Muse des Gesanges an ihr verloren hat.

Wer beanspruchen will, über die Gesangskünstlerin Marie Geistinger ein Urteil abzugeben, der muss sie zum mindesten Ende der 1860er, spätestens Anfang der 1870er Jahre kennen und lieben gelernt haben. Was die Künstlerin damals rein vom Standpunkt des bel canto geboten hat, das stellt sie den ersten Gesangskünstlerinnen der damaligen Zeit (und das will etwas sagen!) an die Seite und berechtigte sie, mit allen technischen Schwierigkeiten ihrer mitunter recht anspruchsvollen Partieen spielend fertig zu werden. Frei von jeder gesanglichen Untugend — musterhaft waren Intonation und Aussprache — reihte sie die Töne wie Perlen aneinander; die feinsten Künste des Ziergesanges standen ihr zu Gebote; kein geschrieener Ton störte die reizvolle Harmonie des Ganzen. Wer sie damals als „Schöne Helena“, „Grossherzogin von Gerolstein“, als „Rosalinde“ (Fledermaus) gehört hat, wird diese Eindrücke niemals vergessen. Keine Bravoursängerin von Fach wird ihr jemals den „Czardas“ aus der „Fledermaus“ nachzusingen vermögen. Unnötig zu sagen, dass ihr die feinste delikateste Kunst der Charakterisierung zu Gebote stand, dass ihre Palette einen Farbenreichtum aufwies, der ans Unerschöpfliche grenzte, dass die Fülle ihrer geistvollen und pikanten Nuancen staunenerregend war, dass sie — vielleicht ihre grösste Kunst — aus dem Nichts Etwas zu gestalten vermochte. Wie Haydn gesagt hat, dass ein rechtschaffener Komponist die Speisekarte in Musik zu setzen verstehen müsse, so schuf sie aus den oft dürren Noten Offenbachs die reizvollsten Kleingebilde. Ich erinnere mich so einer Drôlerie aus „Frau Erzherzog“; sie sang — das Alphabet; aber was sie mit ihrer entzückenden Grazie aus dem Offenbachschen Scherz machte, das war eben bei allem Unsinn ein musikalisches Kunstwerk. Sie war eben die alles Könnende und so sehr Vergleiche hinken: ich weiss ihr aus einer nahezu 40jährigen Vergangenheit nur eine an die Seite zu setzen, die ebenso in allen Sätteln gerecht war: Lilli Lehmann, die gleichfalls Universale.

An dem Sarge der Geistinger trauert nicht die Operette; denn diese ist ihr im Tode schier voran gegangen. Was sich heute in produktiver wie reproduktiver Beziehung „Operette“ nennt, das ist eine halb traurige, halb Widerwillen erregende Karikatur von dem, was ein früheres Geschlecht so nennen durfte. Schon längst sind die Grazien aus dem unwirtlichen Gebiet geflohen; übrig geblieben sind höchstens die Mänaden. So lange aber Können, Geist, Witz, Grazie, kurz: alle guten Geister der Kunst nicht von der deutschen Bühne verbannt sein werden, wird man auch in Dankbarkeit derer gedenken, auf deren blondem Scheitel sich alle diese Ehrenqualitäten vereinigten: Marie Geistingers.

BÜCHER

26. **Richard Wallaschek: Anfänge der Tonkunst.** Verlag: J. A. Barth, Leipzig 1903.

Das wertvolle Buch ist die deutsche Ausgabe des vor etwa zehn Jahren in London erschienenen Werkes: „Primitive Music". Mit der Übertragung ins Deutsche wurde eine teilweise Umarbeitung des Stoffes verbunden, welche die neusten Errungenschaften und Ergebnisse der Forschung benutzte. Es liegt so ein Werk vor, das über Ursprung, Wesen und Bedeutung der Tonkunst bedeutsame Aufschlüsse gibt. Der Verfasser unternimmt es zum erstenmal auf Grund eingehender ethnologischen Forschungen, das Wesen der ältesten Tonkunst festzustellen. Phantasiert ist darüber allerhand worden. Positives ergibt sich erst aus Wallascheks Untersuchungen. Mit staunenswertem Fleisse ist zunächst alles zusammengetragen, was uns über die Musik der Naturvölker bekannt ist. Es ergibt sich dabei als erstes Resultat, dass das Hauptelement der ältesten Musik lediglich der Rhythmus war. Melodie und Harmonie sind untergeordnet. Eng verbunden mit der Musik ist stets der Tanz. Aus der Gemeinsamkeit von Musik und Tanz ergibt sich ihr eminent sozialer Charakter. Im gemeinsamen Tanze lernt der Einzelne sich einem Ganzen fügen. Aus dem Chor des tanzenden Stammes treten mit der Zeit Solisten. Vielfach ist der Häuptling auch der Vortänzer, Vorsänger und Solist. Wallaschek geht sodann auf die Geschichte der Instrumente und der Tonsysteme ein. Das älteste Instrument ist nicht, wie man glaubt, die Trommel, sondern die Knochenpfeife des Jägers gewesen. Auch so mancher andere liebe alte Glaube über Alter und Ursprung der Instrumente wird zerstört. Wichtig sind sodann Nachweise über die Entwicklung der Skala. Die viel zitierten Vierteltöne beruhen nach Wallaschek bei gewissen Völkern einfach auf falscher Intonation, dem Unvermögen primitiver Sänger, das reine Intervall zu treffen. Für die Frage nach dem Alter der Harmonie ist überaus interessant die Tatsache, dass manchen Rassen das Gefühl dafür seit Anbeginn innewohnte. Alles was Wallaschek vorbringt, vermag er durch ein überaus reiches Beweismaterial zu belegen. Es ergeben sich nun aber bei der Eigenart seiner Untersuchungen und dem ihm eigenen weiten Blick aus den Forschungen über die Vergangenheit überraschende Resultate für wichtige Fragen der Gegenwart. So ist von Bedeutung für die Kritik der Theorie des Musikdramas die durch ethnologische Forschung offenbar festgestellte Tatsache, dass die erste musikalische Melodie sich nicht aus dem Tonfall der Sprache entwickelt hat, da die ältesten Gesänge gar keinen Text hatten, sondern nur artikuliert wurden. Die älteste Vokalmusik ist nach Wallaschek durchaus nicht eine Verbindung von Poesie und Musik gewesen, schon deshalb nicht, weil es erstere nicht gab. Nur die Vereinigung von Tanz und Musik ist immer vorhanden. Die Entwicklung der Künste aber war gleichbedeutend mit Selbständigkeit derselben. Man müsste selbst wieder ein Buch schreiben, um alle Teile dieses Buches zu würdigen. Nur auf die Untersuchungen über den „Ursprung der Tonkunst" und auf die Kapitel von der „Entwicklung" und „Vererbung" sei noch hingewiesen. Als besonderer Vorzug von Wallascheks Werk aber muss bei der Schwierigkeit der erörterten Materie die Klarheit und Verständlichkeit der Darstellung gerühmt werden. Der Stil ist im besten Sinne feuilletonistisch. Beigegeben sind zahl-

reiche Abbildungen und Notenbeispiele, sowie ein Literaturverzeichnis, das von der stupenden Belesenheit und Gelehrsamkeit des Autors auch dem berichtet, der bei der interessanten, geistvollen Darstellung ganz vergessen, dass er eigentlich kein unterhaltendes sondern ein gelehrtes Buch vor sich hatte. Dr. G. Münzer.

27. **Alice Leighton Cleather and Basil Crump: The Ring of the Nibelung an interpretation embodying Wagner's own explanations. Verlag: Methuen & Co., London 1903.**

Das Büchlein sucht in gefälliger Form zum gründlichen Verständnis der Ringdichtung anzuleiten. Einer kurzen allgemeinen Vorbemerkung folgt eine Inhaltsangabe der Ringdramen, die den Ideengehalt heraushebt und dabei auch auf die musikalischen Motive kurz eingeht. Die Auslegung geschieht möglichst durch Wagners eigene Aussprüche. Das Büchlein ist also kein landläufiger „Opernführer", weist vielmehr, gestützt auf gute Quellen, namentlich auf das Buch von Ashton Ellis, den Leser zur Hauptsache, zum deutschen Drama, das im Ring seinen Höhepunkt erreicht, wie einst das griechische in der Trilogie des Äschylos. W. Golther.

28. **E. W. Degner: Anleitung und Beispiele zum Bilden von Kadenzen und Modulationen, zum Harmonisieren gegebener Melodieen und Bässe am Klavier und an der Orgel. Verlag: Franz Deuticke, Leipzig und Wien 1902.**

Der erste Teil dieses Werkes, der die Übungen am Klavier umfasst, liegt vor uns und lässt sich im Anschluss an jeden theoretischen Unterricht mit grossem Nutzen verwerten. Ausgehend von der Bildung der einfachen Dur- und Moll-Kadenzen und deren Erweiterungen durch Anwendung von Nebendreiklängen und Umkehrungen der betreffenden Akkorde wird dem Lernbegierigen das Aneinanderreihen logisch zusammenhängender Akkorde nach den Regeln des vierstimmigen Satzes gelehrt. Die weiteren Ausführungen über die Mehrdeutigkeit der Akkorde, die zu Anknüpfungspunkten für neue Harmoniefolgen umgedeutet werden, leiten die Modulationslehre in die richtigen Wege. Die nun folgenden Paragraphen über das Vorkommen und die Anwendung harmoniefremder Töne (Durchgänge, Wechselnoten, Vorhalte, Antizipationen und Orgelpunkt) geben ein sehr klares Bild von dem Ausbau des vierstimmigen Satzes zu freier mehrstimmigen Melodik und Figuration. Beschlossen wird das Werk mit den Regeln über die Anwendung der Fünfklänge (Dominant-Septimen-Akkord und seiner Umkehrungen), während sich durch sämtliche Kapitel hindurch das Bestreben zeigt, einer Elementar-Formenlehre gerecht zu werden, die es dem Leser ermöglicht, das gelernte Harmonieen-Material ebensowohl in einzelnen Takten, als auch in Taktgruppen, Halbsätzen und Sätzen, gipfelnd in der dreiteiligen Liedform, nach den Regeln der Kunst zu verwenden. Die Art und Weise der Darstellung des Lehrstoffs und der notwendigen Erklärungen ist äusserst klar und übersichtlich. Die einer jeden Regel, Besprechung oder Anmerkung in reicher Auswahl beigegebenen Beispiele sind vorzüglich gewählt und übersetzen nicht nur die Theorie in sehr bequemer Weise in die Praxis, sondern geben auch jedem, der das Buch zum Selbststudium verwenden möchte, eine ausgiebige Kontrolle seiner praktischen Versuche. Man kann nach diesem in jeder Hinsicht empfehlenswerten ersten Teil vom zweiten nur das allerbeste erwarten. Adolph Pochhammer.

MUSIKALIEN

29. **Felix Draeseke: Christus. Ein Mysterium in einem Vorspiel und drei Oratorien. Vorspiel: Die Geburt des Herrn. Erstes Oratorium: Christi Weihe. Zweites Oratorium: Christus der Prophet. Drittes Oratorium: Tod und Sieg des Herrn. Klavierauszüge mit deutschem und englischem Text. Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.**

Felix Draeseke ist heute ein Mann von fast 70 Jahren. Er blickt nicht nur auf ein langes Leben, sondern auch auf eine reiche künstlerische Entwicklung zurück. Er begann in der zweiten Hälfte der 50er Jahre als begeisterter Anhänger Franz Liszts und Richard Wagners und galt als einer der radikalsten Verfechter der künstlerischen Prinzipien der neudeutschen Schule. Wie bei so vielen anderen, die in der Periode jugendlich ungestümen Sturms und Drangs sich für eine neue, Herkommen und Überlieferung revolutionierende künstlerische Richtung begeisterten, wich auch bei ihm der anfängliche Enthusiasmus einer allmählich, aber unaufhaltsam eintretenden Ernüchterung. Draeseke wurde immer mehr zum retrospektiven Klassizisten, der zwar für Wagner sich seine glühende Bewunderung bewahrt hat, der von Liszt beeinflussten Entwicklung der neueren Konzertmusik aber um so fremder gegenübersteht. Für ihn selbst wurde diese Wandlung zum Verhängnis. Denn so lange um die moderne Musik noch gekämpft werden musste, und die Verfechter des Alten noch an der Herrschaft waren, galt Draeseke immer noch als der tolle Umstürzler von anno 60. Wogegen jetzt, wo diese Geltung eher eine Empfehlung als einen Nachteil bedeuten würde, man längst erkannt hat, dass Draeseke alles andere eher denn ein moderner Musiker ist. So blieb er eigentlich immer unaufgeführt: damals weil er zu modern erschien, heute aus dem entgegengesetzten Grunde. Dabei ist das merkwürdige, dass nicht etwa Draesekes Name selbst unbekannt geblieben oder wieder in Vergessenheit geraten wäre. Nein, jedermann kennt ihn und nennt seinen Namen mit Respekt und Hochachtung. Nicht nur als gelehrter Kontrapunktiker und bedeutender Lehrer erfreut er sich eines grossen und weitverbreiteten Rufes. Auch dass seine schöpferische Bedeutung nicht gering zu veranschlagen sei, steht in der allgemeinen Meinung fest. Und trotzdem wird man seine Werke vergeblich auf unseren Konzertprogrammen suchen! — Wenn ein solcher Mann mit einer grossen vierteiligen Oratorienschöpfung vor uns tritt, die man sehr wohl als ein „Lebenswerk" bezeichnen kann, und die dazu noch einem Gegenstande gewidmet ist, der trotz allem modernen Anti-Christianismus einem jeden von uns ein kostbarstes und erhabenstes seelisches Besitztum bleibt, so haben wir die Gabe, die er uns bietet, zum mindesten mit jenem Gefühle der Verehrung entgegenzunehmen, die jedes ideale, auf ein hohes und ernstes Ziel gerichtete künstlerische Streben erwecken muss, wenn es nicht mit ganz unzureichenden Kräften verwirklicht wird. Und dass davon bei einem Musiker wie Draeseke, der zum mindesten in technisch-formaler Hinsicht ein Meister seiner Kunst ist, keine Rede sein kann, versteht sich von selbst. Aber auch noch ein anderes dürfte kaum zu bestreiten sein. Dass man nämlich von dem Kritiker, der ein solches Werk nicht von dem lebendigen Eindruck einer Aufführung her kennt und in seiner eigentlichen Wirkungsfähigkeit erprobt hat, sondern mit dem toten Studium der Noten — und dazu nur des Klavierauszuges, nicht einmal der Partitur — sich hat begnügen müssen, dass man von ihm nicht etwa ein irgendwie massgebliches oder gar abschliessendes Urteil wird verlangen dürfen. Ich beschränke mich auf einen rein tatsächlichen Bericht über Art und Anlage des Werkes, dem ich nur einige ganz kurze, den ersten persönlichen Eindruck widerspiegelnde subjektiv kritische Bemerkungen beifügen will. Draeseke hat sich über seine Christus-Schöpfung selbst in einem Vorworte ausgesprochen. Danach nennt er sein Werk nur deshalb ein „Mysterium", weil es drei Oratorien nebst einem Vorspiel enthält und für sich als Ganzes eine eigene Benennung erforderte. Im Oratorium erkennt er ein wesentlich dramatisches Kunstwerk. Oratorien sind ihm Opern mit geistlichen Stoffen. Er glaubte also auch in seinem „Christus" durchaus des dramatischen Stiles sich bedienen und alles Epische unbedingt vermeiden zu müssen. Wobei er aber im entferntesten nicht an eine scenische Aufführung gedacht hat. Eine solche würde sich nicht nur durch die Heiligkeit des Gegenstandes, sondern auch technisch-praktisch durch die grosse Aus-

dehnung und Schwierigkeit vieler Chorpartieen verbieten. Während der Komponist sparsam gewesen ist in der Verwendung eigentlicher Leitmotive, hat er sich sowohl des gregorianischen Chorals (insbesondere in dem Johannes den Täufer behandelnden Oratoriumteile) als auch der evangelischen Choralmelodie (aber nur instrumental, indem sie neben der Handlung begleitend hergeht, manchmal aber auch in grossen Chören dominierend durchklingt) in ausgedehnterer Weise bedient. Auch hat er in beabsichtigter Nachfolge Richard Wagners den strengen Abschluss der einzelnen Abschnitte vermieden und, wie jener jeweils einen Aufzug, so jeweils einen ganzen Oratorienteil in ein ununterbrochen fortlaufendes Ganzes zusammengefasst, das denn auch sehr wohl selbständig für sich allein zur Aufführung gelangen kann. Als den für die Wiedergabe seines Werkes passendsten Raum und Rahmen bezeichnet Draeseke die Kirche. Der Text ist fast ausschliesslich der Heiligen Schrift entnommen. Bei dessen Zusammenstellung hatte sich der Verfasser der wirksamen Hilfe des bibelkundigen Pastors Adolf Schollmeyer zu erfreuen. Das Ganze gliedert sich folgendermassen: 1. Vorspiel. Die Geburt Christi: Israels Erwartung des Messias (Eingangschor), Verkündigung der Geburt durch die Engel, Anbetung der Hirten, Lobgesang der Jungfrau, Huldigung der heiligen drei Könige, Darbringung Jesu im Tempel, Mahnung des Engels zur Flucht nach Ägypten. 2. Erstes Oratorium. Christi Weihe: a) Johannes der Täufer in seiner Begegnung mit dem Volke, den Pharisäern und Jesu, der von ihm getauft wird; b) der Sohn Gottes, zum Erlösungszwecke in die Welt hinausgesandt, wird vom Satan versucht, und überwindet ihn. 3. Zweites Oratorium. Christus der Prophet. Das Wirken des Heilandes unter dem jüdischen Volke: a) Hochzeit von Kana, Bergpredigt mit den Seligpreisungen, Heilung des Gichtbrüchigen, Einladung an die Mühseligen und Beladenen; b) Vaterunser, Erzählung vom barmherzigen Samariter, Auferweckung des Lazarus. c) Scene im Hause Simons, wo Jesus von Lazarus' Schwester Maria gesalbt wird, Einzug in Jerusalem, Wehklage über die Stadt und Vertreibung der Krämer und Wechsler aus dem Tempel. 4. Drittes Oratorium. Tod und Sieg des Herrn: a) Fusswaschung, Abendmahl, Jesu Rede und Anfechtung in Gethsemane, Verrat und Gefangennahme. b) Jesus vor Kaiphas und Pilatus, Gang zum Kreuze, Kreuzigung, Tod mit den ihn begleitenden Zeichen. c) Chor der Grabeswächter (Auferstehung), die verschiedenen Kundgebungen des Heilandes vor Frauen und Jüngern, Himmelfahrt. Schlusschor (Hinweisung auf das zu erwartende Weltende). — Dem durch die ganze Anlage des Werkes bedingten, namentlich im zweiten Oratorium empfindlichen Mangel an weiblichen Solopartieen hat der Komponist durch möglichste Verwendung weiblicher Stimmen für Gesänge der Engel einigermassen abzuhelfen gesucht. Jesus — Bariton; Simeon, Satan, Kaiphas, Judas Ischarioth — Bass; Johannes der Täufer, Pilatus — Tenor. Für die Chorbesetzung gibt Draeseke als Minimum 150—200, als Maximum 400 Stimmen an. Das Orchester verlangt Streichquartett, zwei Harfen, eine kleine und zwei grosse Flöten, zwei Hoboen, Englisch Horn, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, drei Trompeten, vier Posaunen, ein Paar Pauken und Tamtam; dann noch an einigen Stellen zwei lange Trompeten, Orgel und in der Versuchungsscene eine Kontrabass-Posaune, sowie Becken und grosse Trommel. Soweit Draeseke selbst. Nun noch einige Worte über den ersten Gesamteindruck, die, wie gesagt, nichts weniger als eine abschliessende Beurteilung darstellen wollen. Hohes, ernstes Wollen und ein meisterhaftes technisches Können, das sind die sofort in die Augen springenden grossen Hauptvorzüge der Draesekeschen Schöpfung. Dann kommt noch etwas von nicht zu unterschätzender Bedeutung: grosse Einheitlichkeit und Geschlossenheit in der Gesamthaltung. Der Draesekesche Christus hat Stil. Es ist eine abgerundete, reife und in sich fertige Persönlichkeit, die dahinter steht. Und diese Persönlichkeit ist sympathisch, ja verehrungswürdig. Demgegenüber darf nun freilich auch nicht verschwiegen werden,

dass diesen Vorzügen bedeutende Mängel gegenüberstehen, und dass beinahe zu befürchten ist, diese Mängel müssten — soweit es sich um die allgemeine Schätzung und die Verbreitung des Draesekeschen Mysteriums handelt — schwerer in die Wagschale fallen als jene Vorzüge. Zunächst fehlt es bei Draeseke durchweg an der eigentlichen Inspiration. Wenn man von den Chören absieht, die sich überall durch meisterhaft klangvollen Satz, an einzelnen Stellen, wo sie wie im Eingangschor, dem auf die Auferweckung des Lazarus folgenden grossen Tripelchor und dem Schlusschor breitere Dimensionen annehmen, durch imposanten Aufbau, und hier und da — z. B. in dem Engelchor zu Anfang des 3. Oratoriums: As-Dur 9/4, Kl.-A. S. 20 ff. — auch durch poetischen Stimmungszauber auszeichnend hervorheben, ist alles andere in der Wirkung fast ohne jegliche Ausnahme reizlos, trocken, nüchtern, ja oft geradezu öde und langweilig. Nun ist es ja an und für sich schon schlimm, dass das Hauptgewicht bei einem Werke, das — wie Draesekes Mysterium — ausgesprochenermassen Drama sein will, gerade auf die Chöre, d. h. diejenigen Partieen fällt, in denen der Komponist zu gunsten rein musikalischer Wirkungen vom dramatischen Stil mehr oder minder stark abgewichen ist. Überdies scheint es mir von vornherein ein Missgriff gewesen zu sein, dass Draeseke seine Schöpfung gerade als geistliches Drama intentioniert hat. Und zwar aus folgenden Gründen: Jene bekannte Verurteilung der ganzen Gattung des Oratoriums durch Richard Wagner ging — ganz allgemein und ohne Einschränkung ausgesprochen — vielleicht wohl zu weit. Aber dass sie für den Fall, dass ein Oratorium Drama sein will — ohne es doch seinem Wesen nach ganz und vollkommen sein zu können — durchaus berechtigt ist, leidet keinen Zweifel. Sodann haben gerade wohl seine pseudodramatischen Velleitäten Draeseke zu jenem „Durchkomponieren" verleitet, das ihm gerade so zum Verhängnis geworden ist, wie so manchem Opern komponierenden Wagner-Epigonen. In der Tat kann ich mir nicht vorstellen, wie man diese zum Teil recht ausgedehnten Oratorien-Abschnitte, die auf weite Strecken in einem zwar sehr korrekt deklamierten, aber leblos starren, einer wahrhaft von innen heraus beseelten Accentuierung entbehrenden Rezitativ und dazu noch meist in langsamem Tempo sich endlos dahin schleppen, über sich ergehen lassen kann, ohne sich tödlich zu langweilen. Einzig in England, wo man das Anhören geistlicher Musik nicht sowohl als künstlerischen Genuss, denn als einen Akt religiöser Askese ansieht, scheint mir das möglich zu sein. Alles in allem: dass Draesekes „Christus" ein in vieler Hinsicht imponierendes Werk ist, das einem Respekt und ehrfurchtsvolle Hochachtung abnötigt, ist gewiss. Aber es lässt kalt und spricht weder zu unseren Sinnen noch zu unserem Herzen die machtvoll überredende Sprache des Genies. Es wird viel gelobt, aber, wie ich fürchte, sehr wenig aufgeführt werden. Dr. Rudolf Louis.

30. Norbert Salter: Orchesterstudien für Violoncello. 2. Bände. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Für angehende und auch für bereits im Amte tätige Orchesterspieler sind die Orchesterstudien von Salter ein Bedürfnis. Sie enthalten grosses Material. Ausser dem klassischen Konzertprogramm auch Stellen aus Werken von Berlioz, ferner aus 38 Repertoire-Opern. Die Fingersätze und Bogenstriche sind sorgfältig bezeichnet. Dass Brahms, Wagner, Richard Strauss etc. nicht in die Sammlung aufgenommen werden konnten, ist sehr bedauerlich, da die moderne Technik noch ganz andere Ansprüche an den Spieler stellt. Die fleissige Arbeit Salters hilft ihnen aber schon über viele Klippen hinweg. Hugo Schlemüller.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

DEUTSCHES VOLKSBLATT (Wien) 1903, 2. 9. — H. A. S. berichtet über „Beethoven und seine Ärzte“ Neues auf Grund von Material des Wiener Stadtarchivs. Veröffentlicht wird eine Honorarforderung des Arztes Johann Seibert, der neben Wawruch und Malfatti Beethoven während seiner letzten Krankheit behandelte. Er fordert 195 fl. R. M. für „vier chirurgische Operationen, 90 Krankenvisiten und mehrere ärztliche Beratungen während des Zeitraums vom 21. Dezember 1826 bis 26. März 1827.“ Wawruch fordert „für geleistete Beratschlagungen und Operationsbeiwohnungen“ 270 fl., ein Dr. med. Johann Wagner, der den Leichnam Beethovens obduzierte, will „hierfür den Betrag von 20. fl. ins Verdienen gebracht“ haben.

WISS. BEILAGE ZUR GERMANIA (Berlin) 1903, No. 36. — „Zur Geschichte des deutschen Kirchengesanges“ liefert Hermann Müller einen Beitrag, indem er die erste allgemeine Verordnung veröffentlicht, durch welche der letzte Kurfürst von Köln Maximilian Franz (1784—1801) den deutschen Kirchengesang beim Hochamte in seiner Diözese einführte. Der Erlass trägt das Datum: Bonn, 29. Juli 1793 und es heisst darin u. a.: „Es ist eine auffallende Wahrheit, dass es zur Erbauung, Belehrung und Besserung des Betenden weit mehr beiträgt, wenn er in einer ihm bekannten Sprache, als wenn er in einer fremden, ihm unverständlichen, weiters nicht einmal richtig ausgesprochenen Sprache betet.“

L'ÉTOILE BELGE bringt wertvolle Mitteilungen über die Vorgeschichte der Familie Beethovens. Beethovens Urahne war der Schneider Heinrich Adelhard van Beethoven, der seit 1713 das zur „Sphaera mundi“ genannte Haus in Antwerpen besass. Dieses Haus wurde im Jahre 1753 infolge des Konkurses seines Besitzers herrenlos und 1754 gerichtlich versteigert. Adelhards Kinder, zwölf an der Zahl, vertrugen sich schlecht untereinander und einer von den Söhnen namens Ludwig wanderte im Jahre 1761 nach Bonn aus, wo er kurfürstlicher Kapellmeister wurde. Er war der Grossvater Beethovens.

FREISTATT (München) 1903, No. 37. — „Herman Zumpe †“ von Felix Adler. Der Nekrolog feiert Zumpe als „keinen Sieger, aber dennoch einen Helden, der buchstäblich sein Herzblut für das, was ihm heilig war, hergegeben hat,“ und sagt u. a.: „Seine bedingungslose Hingabe an die gute Sache, der er bis ans Ende mit einem glühenden Enthusiasmus diente, sein strenges Pflichtbewusstsein, das mit der Kraft des nimmer ruhenden glaubensstarken Fanatismus keine Lässigkeit, keine Erschlaffung duldete, das waren die Eigenschaften, die ihm die unbedingte Hochachtung aller erzwingen musste.“

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG 1903, No. 37. — In dem Heft beginnt ein Artikel „Kunst und Geschäft“ von Hugo Conrat, der sich zunächst mit dem Verhältnis Schuberts zu seinen Verlegern befasst. Peters machte tausend Schwierigkeiten; Probst bemängelt den „mitunter etwas seltsamen Gang seiner Geistesschöpfungen“. — Otto Lessmann schliesst seinen Nekrolog Herman Zumpe mit den Worten: „Fortleben wird die dankbare Erinnerung an das, was er seiner Kunst zu Preis in einem arbeitsreichen Leben gewirkt hat.“ — „Kein Loblied“ nennt Franz Dubitzky

seinen Aufsatz „Muster-Programme und Muster-Aufführungen unserer Militärkapellen", der ebenso scharfe wie wahre und berechtigte Klagen enthält und in der Forderung nach jährlicher Verteilung des Repertoires an die einzelnen Kapellen und nach Einsetzung einer staatlichen „Kunstkommission" — die Repertoire und Programme alljährlich zu prüfen hätte — gipfelt.

BRESLAUER ZEITUNG 1903, No. 634. — Hier handelt Adolf Oppenheim über „Frau Cosima Wagner als Regisseurin" und stellt deren Verdienste um die Bayreuther Festspiele, namentlich um die Parsifal-Aufführungen im Jahre 1883, ins rechte Licht. Aus dem Aufsatz geht hervor, dass Frau Wagner die Intentionen ihres Gatten verständnisvoll und bei aller Ruhe mit eiserner Beharrlichkeit durchführte.

HAMBURGER FREMDENBLATT 1903, 30. 8. — Albert Königs Artikel „Fürsten als Künstler" gibt eine Übersicht über die künstlerische Betätigung gekrönter Häupter, angefangen von den römischen Kaisern. Interessant ist namentlich, was über das Lautenspiel Friedrichs des Schönen gesagt wird. Heinrich V. von England sang Couplets, Karl VI. von Österreich war ein guter Opernkomponist und war stolz darauf, dass er „jeden Augenblick Kapellmeister werden könnte". Auch unter den jetzt lebenden Potentaten befinden sich viele Musiker, selbst ein trefflicher Pfeifer: der König Karl I. von Portugal.

MUSICAL RECORD AND REVIEW (Boston) 1903, No. 500. — Aus dem reichen Inhalt dieses Heftes seien die folgenden Aufsätze hervorgehoben: John Towers Artikel „Singing soldiers", der auf General Corbins Vorschlag zurückgeht, man solle im Heer den Gesang pflegen, da dadurch die Disziplin verbessert werde; W. J. Baltzells Studie „The young woman in music — her opportunities"; die sehr hübsche Notiz „Where do old pianos go?", die Abhandlung „Artistic performance" von Frances J. Robinson und Percy Goetschius' Aufsatz über die Kadenzen („Lessons in music form").

HOCHLAND 1903, No. 1. — „Musik und Drama" ist der Titel einer längeren geistvollen Arbeit von Karl Storck. Der Verfasser scheidet zunächst die Begriffe Oper und Musikdrama von einander: bei der ersteren hat die Musik die Priorität und das Drama tritt hinzu; beim Musikdrama tritt zum Drama die Musik. Der weitere Gang seiner Darlegung führt zu der Notwendigkeit, an die Stelle der Wagnerschen Gegenüberstellung „Oper und Drama" den Gegensatz „Musik und Drama" zu setzen. Storck stellt fest, dass Wagners Wort, Musik und Poesie seien wie Mann und Weib, nicht zutreffe; jede dieser beiden Welten ist für sich ausreichend und nur dort, wo sie sich berühren, bedeutet ihre Vereinigung an sich eine Steigerung. Der Aufsatz, der eine sehr schöne knappe Übersicht über die Entstehung und Entwicklung der Oper bei den verschiedenen Nationen enthält, läuft in eine Spitze gegen die Ästhetik Wagners und der Wagnerianer aus. Da schon die nationalen Vorbedingungen eine verschiedene Entwicklung hervorrufen, führt die Entwicklung naturgemäss nach verschiedenen Gipfeln und der Glaube an Begriffe wie „Das Allkunstwerk" und gar „Das Kunstwerk der Zukunft" führen zur Einseitigkeit und bedeuten ein „Festlegen auf einen Punkt".

TAGESFRAGEN (Kissingen) 1903, No. 9. — Aus dem Inhalt verdienen hervorgehoben zu werden: Kistlers Aufsatz „Kritik und Künstlerruhm" und die zur Diskussion anregende Studie „Die Wirkung des musikalischen Tones und musikalischer Werke".

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Leipzig) 1903, No. 18. — Der knappe Artikel „Die Entstehung der Kammermusik von Heinrich Pudor gibt eine schöne Darstellung des Entwicklungsganges von Gabrieli's Sonaten über J. H. Scheins Suiten und Corelli's Violinsonaten zu Scarlatti, Kuhnau, Bach und Haydn. — Arthur Seidl bespricht ausführlich „Die Münchner Wagner-Aufführungen"; Arthur Smolian widmet (Herman Zumpe †) Zumpe einen warmen Nekrolog.

BLÄTTER FÜR HAUS- UND KIRCHENMUSIK (Langensalza) 1904, No. 1. — Auch hier ein Zumpe-Nachruf (Herman Zumpe †) von Hermann Teibler. „Er aber errang einen grossen Sieg und gewann sanft den Schlaf, der alles Strebens Ende bedeutet. Den Besten seiner Zeit hat er genug getan. Er war ein ganzer Mann und ein ganzer Künstler. Er gehörte zu den wenigen, die in der Erinnerung nicht nur Trauer, sondern auch Erhebung wachrufen." Der Aufsatz „Goethe und Mozart" von Wilibald Nagel enthält im Anschluss an die Erwähnung von Goethes Theaterleitung in Weimar einen wertvollen Exkurs über die gleichzeitige Entwicklung der Musik in Nord- und in Süddeutschland. Ein Prachtstück ist Nagels Besprechung von Mozarts „Veilchen", die zeigt, wie Mozart ebenso sorglos und arglos das Gedicht komponierte, wie er andererseits unbewusst das Lied mit warmem dramatischen Leben erfüllt hat. Goethe war ein Gegner „durchkomponierter Lieder"; 1801 sagt er in den „Annalen", das „Studieren des eigentlichen Ausdrucks" bestehe darin, „dass der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiss". Und so hat denn Nagel gewiss recht, wenn er schreibt: „Goethe hat in Mozart in erster Linie den Dramatiker der Musik kennen gelernt, d. h. Mozart als Schöpfer des ‚Don Juan', der ‚Zauberflöte' hat sich ihm innerlich erschlossen und ist für seine Anschauungen massgebend geworden." — „Ketzer-Betrachtungen" nennt Arthur Seidl seinen auf die Enthüllung des Berliner Wagner-Denkmals sich beziehenden „Monumentum aere perennius" überschriebenen Aufsatz, der nach einer Zusammenstellung denkwürdiger Stellen aus Wagners Briefen als wichtigsten Schluss daraus den Gedanken zieht, „dass das einzig richtige, allein ‚adäquate' und wahrhaft nationale Wagner-Denkmal unserer Zeit eben vor allem darin hätte bestehen müssen, dass das deutsche Volk in seiner Gesamtheit einhellig den Manen des geschiedenen Meisters ein massiv und künstlerisch ausgeführtes Monumentalgebäude, an Stelle des bisherigen ‚Not- und Fachwerkbaues', auf dem Bayreuther Hügel als dauergründiges ‚Wagner-Theater' und nationales ‚Festspielhaus' nunmehr errichtet haben würde." Als weitere Schlüsse zieht Seidl aus den Äusserungen Wagners die Notwendigkeit der Begründung jener von Wagner geforderten „Stilbildungs- oder musikdramatischen Gesangsschule", ferner „die Bewahrung des Parsifal-Mysteriums, als Ausnahmeerscheinung wie ununterbrochen auf alle Zeiten, allein für das Bayreuther Festspielhaus; zu alljährlicher National-Gedenkfeier künstlerischen Hochsinnes, bei der den Manen des Schöpfers selbst wie allen guten Geistern unseres Volkes in ästhetischer Kultur freudvoll-dankbar geopfert würde" — endlich die Ausgestaltung des „Festspiel-Stipendienfonds" zu voller Leistungsfähigkeit. „Dann, und auch nur dann erst, stünde das unser einzig würdige National-Denkmal auf R. Wagner vollendet, hätte und besässe der unermesslich grosse Meister das seiner Bedeutung und seinem Idealwerte für uns allein angemessene Monumentum aere perennius ... nämlich im Herzen und Bewusstsein seines liebenden Volkes selber ..."

UMSCHAU

NEUE OPERN

Alfred Schattmann: „Die Freier", ein einaktiges musikalisches Lustspiel (Text nach dem Frühlingsspiel „Im Stöckelschuh" von Gustav Klitscher vom Komponisten bearbeitet) wird am Stuttgarter Hoftheater zum erstenmal aufgeführt werden.

Fr. Schuchhardt: „Die Bergmannsbraut" wurde vom Hoftheater in Koburg zur Uraufführung angenommen.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Braunschweig: Das Hoftheater bereitet für die nächste Zeit vor: „Tristan und Isolde" von Wagner, „Der Maskenball" von Verdi und „Benvenuto Cellini" von H. Berlioz.

Brüssel: Das Monnaletheater hat bis jetzt folgende Opern zur Aufführung gebracht: Lohengrin, Prophet, Stumme, Rigoletto, Barbier, Manon, Aida, Regimentstochter, Noce de Jeanette. Unter den neuengagierten Künstlern sind vor allem zu nennen der Spieltenor Delmar und Mme. Brèjean-Silver (Sopran).

München: Die Festspielsaison 1904 umfasst im ersten Teil zehn Festaufführungen Mozartscher Werke (Figaros Hochzeit, Entführung aus dem Serail, Don Giovanni, Cosi fan tutte, Zauberflöte) im Residenztheater und Hoftheater vom 1. bis 11. August. Der zweite Teil besteht aus zwanzig Festaufführungen Wagnerscher Werke im Prinzregenten-Theater: Tristan und Isolde (zweimal), Die Meistersinger (zweimal), Der Fliegende Holländer (zweimal), Der Ring des Nibelungen (dreimal). Die Spielzeit ist vom 12. August bis 10. September.

Schwerin: Als Opern-Novitäten sind in Aussicht genommen: „Der Dusle und das Babeli" von Karl von Kaskel, „Die Glocken von Corneville" von Planquette, „Die Nonne von Ghirceni" komische Oper von Konrad Schröder, „Die Tante schläft" Operette von Henri Casper. Neueinstudierungen: Stumme von Portici, Vampyr, Wasserträger, Rienzi, Rigoletto, Joseph und seine Brüder, Barbier von Bagdad, Jüdin, Maskenball (Verdi).

KONZERTE

Berlin: Der Pfannschmidtsche Chor (Dirigent: Heinrich Pfannschmidt) in Pankow führt am Busstag in der Garnisonkirche das Deutsche Requiem von Brahms und die Bachsche Kantate „Wer weiss, wie nahe mir mein Ende" auf.

Bielefeld: In den Konzerten des Städtischen Orchesters unter Traugott Ochs kommen in der Saison 1903/04 folgende Novitäten zur Aufführung: Wilh. Berger (Symphonie B-dur), Brahms (Symphonie F-dur; Variationen über den Choral St. Antoni), Berlioz (Benvenuto Cellini; König Lear; Harold in Italien), Borodin (h-moll-Symphonie), Dvořák (E-dur-Serenade), Gluck (Alceste, mit Schluss von Weingartner), Guiraud (Danse Persane), Kaun (d-moll-Symphonie), Kistler (Bearbeitung der „Schlacht von Vittoria"), Langenbeck (An

der Schicksalswende), Liszt (13. Rhapsodie, bearbeitet von Hutschenruyter; Bergsymphonie), Noetzel (Symphonie), Rüfer (Rubens-Ouvertüre), Saint-Saëns (Phaëton), Schillings (Vorspiele zu Ingwelde und Pfeifertag; „Hexenlied", mit Ernst von Possart), Suk (E-dur-Symphonie), Al. Ritter (Der faule Hans), Thomas (Ouvertüre „Une nuit d'été"), Volkmann (Ouvertüre Richard III.), Wagner (Karfreitagszauber; Isoldens Liebestod; Siegfrieds Rheinfahrt; Tannhäuser-Bacchanale), Weingartner (Bearbeitung der „Aufforderung zum Tanz" von C. M. von Weber), Hugo Wolf (Penthesilea), Otto Wolf (Suite; Symphonia appassionata).

Braunschweig: An wichtigen Konzerten sind angekündigt: vier der Hofkapelle, fünf Abende des Vereins für Kammermusik, sowie acht populäre Konzerte des Direktors Wegmann, der wiederum erstklassige Kräfte, z. B. Lula Gmeiner, Minette Wegmann, Dr. L. Wüllner, Emil Sauer, das Böhmische- und Waldemar Meyer-Streichquartett u. a. gewonnen hat. Am 25. Oktober waren es 50 Jahre, dass H. Berlioz mit der Hofkapelle ein Konzert gab und aus Dankbarkeit für die vorzügliche Wiedergabe seiner Werke, wie der freundlichen Aufnahme seitens des hiesigen Publikums den bedeutenden vollen Ertrag als Grundstock einer Witwen- und Waisenkasse für die Hofkapelle bestimmte. Letztere wird z. T. dieselben Werke wie damals, u. a. die „Symphonie fantastique" aufführen. Der Chorgesang-Verein bereitet unter Hofmusikdirektor Clarus „Judas Makkabäus" von Händel und die grosse Messe (h-moll) von Bach vor.

Breslau: In den vier Kammermusik-Vereinigungen des Konservatoriums werden zur Aufführung gelangen: Klaviertrios von: Heubner, Arensky, Scharwenka, Sinding; ferner Rheinberger (Klavierquartett), Thuille (Cello-Sonate), Goldmark (Violinsuite), Saint-Saëns (Klavierquartett). Die Vereinigung besteht aus den Herren: Ludwig Förstel, Willy Pieper, Dr. Felix Rosenthal und W. Trappmann. — Der Bohnsche Gesangverein veranstaltet vier historische Konzerte. I. Die romantische Oper in Deutschland (E. T. A. Hoffmann, C. M. von Weber, Marschner, Spohr, Reissiger, Lindpaintner, Kreutzer). II. Weihnachtsgesänge (16. bis 19. Jahrhundert). III. und IV. Die Zigeuner in der Musik.

Dortmund: Der Musikverein veranstaltet unter Janssens Leitung fünf grosse Konzerte, in denen u. a. folgende Chorwerke zur Aufführung gelangen: Bach (Matthäus-Passion), Berlioz (Fausts Verdammung), W. Berger (Der Totentanz), Bruch (Gruss an die heilige Nacht), Doret (Die sieben Worte des Erlösers, erste Aufführung in Deutschland). Neben Symphonieen von Beethoven und Brahms ist die Instrumentalmusik vertreten durch d'Alberts Cello-Konzert, Solist Hugo Becker. Ausserdem sind zur Mitwirkung gewonnen: das hiesige philh. Orchester, das Böhmische Streichquartett, die Damen: Stephanie Becker, Luise Hövelmann und Sophie Hiller, Marie Rost und Luise Geller-Wolter, die Herren: v. Fossard, Prof. Messchaert und A. Sistermans, G. A. Walter und Frédéric Lamond. — In den jährlich von Kapellmeister Hüttner veranstalteten Solisten-Konzerten des philharm. Orchesters sind in Aussicht genommen: Instrumentalwerke von: J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner, Tschaikowsky, Rich. Strauss (Tod und Verklärung); ferner das Vorspiel zu „König Ödipus" und zu „Ingwelde" und das „Hexenlied" von Max Schillings. Letzterer wird seine Werke persönlich dirigieren und die Rezitation zum „Hexenlied" liegt in den Händen von Ernst v. Possart. Als Solisten wirken

in den Konzerten mit: Waldemar Lütschg (Es-dur-Konzert von Beethoven), Willi Eickemeyer (A-dur-Konzert von Liszt), Dr. Felix Kraus, Mary Münchhoff und Frau Cahnbley-Hinken. — Direktor Holtschneider veranstaltet wiederum drei grosse Orgelkonzerte und bringt durch das Konservatorium „Der Rose Pilgerfahrt" und den „Elias" zur Wiedergabe. Des weiteren findet in Anlehnung an das Konservatorium ein Weingartner-Konzert (Dirigent Felix Weingartner) und ein Rich. Strauss-Abend statt. In jenem kommt des Dirigenten d-moll-Streichquartett zu Gehör, in diesem Strauss' Sonate für Violine und Klavier, op. 18, mit dem Komponisten am Klavier, und eine Anzahl seiner Lieder, gesungen von Pauline Strauss-de Ahna. — In den von der Konzertagentur der Köppenschen Buchhandlung (Hans Hornung) veranstalteten Künstler-Konzerten sind für diesen Winter verpflichtet worden: Mary Münchhoff, Ernestine Schumann-Heink, Ettore Gandolfi, Anna Haasters-Zinkeisen, Josephine Hartmann, Otto Voss, Jos. Hofmann und Marie Soldat-Roeger.

Dresden: In den Konzerten der Gewerbehauskapelle unter Willy Olsen sollen u. a. aufgeführt werden Symphonieen von: Beethoven (erste bis achte), Brahms (vierte), Tschaikowsky (fünfte), Raff (Im Walde), Mendelssohn (dritte), Schumann (vierte), ferner von Haydn, Mozart und Schubert. Symphonische Dichtungen von: Smetana, Svendsen (Romeo und Julia), Liszt (Ideale), R. Strauss (Tod und Verklärung), Geisler (Rattenfänger von Hameln); Suiten von: Grieg (Holbergsuite), Bizet (L'Arlésienne). Ouvertüren von: Schumann (Genoveva), Berlioz (Carnaval Romain), Kempter (Gott Pan), Cherubini (Anakreon), Saint-Saëns (Die Sintflut).

Essen: Hier hat sich eine Musikalische Gesellschaft gebildet, die es sich zur Aufgabe stellt, im Theater und Konzert Aufführungen zu veranstalten, wie sie in dem üblichen Rahmen meist nicht zu erzielen sind. Der Hauptzweck ist vor allem die Förderung der modernen Tonkunst (die Komponisten führen ihre Werke selber vor) und die Interpretation von Schöpfungen älterer Meister durch bedeutende Dirigenten. Erster Grundsatz ist die Verwirklichung der Forderung nach Einheitlichkeit des Programms. Demgemäss werden an einem Abend nur Quartette moderner russischen Meister aufgeführt, ein weiteres Konzert bringt ausschliesslich Beethovensche Sonaten und ein drittes ist Kompositionen von Hans Pfitzner gewidmet. Das Pfitznerkonzert wird im Stadttheater gegeben, und zwar bei verdunkeltem Zuhörerraum und unsichtbarem, auf der Bühne aufgestelltem Orchester. Für die russischen Quartette ist das Quartett Kamensky und Genossen aus Petersburg gewonnen, für den Beethoven-Abend Eugen d'Albert, für das Pfitzner-Konzert das auf 60 Musiker verstärkte Städtische Orchester, sowie Hermann Gausche, Konzertsänger aus Kreuznach. Hans Pfitzner hat die Leitung des Konzertes selbst übernommen. Als Berliozfeier wird eine scenische Aufführung von Fausts Verdammnis vorbereitet, für die sowohl in musikalischer Hinsicht wie in bezug auf eine aus dem Geist der Musik heraus schaffende Regie ganz besondere Anstrengungen gemacht werden.

Frankfurt a. M.: Die Herren J. Wolf (Klavier), Konzertmeister Post (Violine), H. Schmidt (Viola) und H. Schlemüller (Violoncello) veranstalten im Winter sechs populäre Kammermusik-Matinéen im Saal des Hochschen Konservatoriums.

Hamburg: In den zehn philharmonischen Konzerten unter Leitung von Professor Rich. Barth kommen in dieser Wintersaison u. a. zur Aufführung: Beethoven (II. Symphonie; Pastoral-Symphonie), Brahms (Rhapsodie für Altstimme und Männerchor; Klavierkonzert d-moll; Symphonie e-moll; Akadem. Festouvertüre), Bruckner (IX. Symphonie mit Te Deum für Soli, Chor und Orchester), Dvořák (Symphonie G-dur), Haydn (Violoncell-Konzert; Symphonie C-dur), Joachim (Ouvertüre zu einem Gozzischen Lustspiel), Locatelli (Violoncell-Sonate), Loewe (Archibald Douglas), Mozart (Grosse Messe in c-moll; Ouvertüre zu „Die Entführung"), Mendelssohn-Bartholdy (Scherzo aus dem „Sommernachtstraum"), Smetana (Wallensteins Lager, symph. Dichtung), Rich. Strauss (Symphonie f-moll), Tschaikowsky („Der Sturm", Phantasie für Orchester), E. Wolf-Ferrari („Das neue Leben", für Soli, Chor und Orchester), Schillings („Das Hexenlied"). Solisten: Ernestine Schumann-Heink, Elsa Ruegger, Artur Schnabel, Joseph Joachim, Dr. Ludwig Wüllner.

Heidelberg: Die der Leitung von Prof. Dr. Wolfrum unterstehenden Bachverein-Konzerte werden u. a. zur Aufführung bringen: J. S. Bach (h-moll Messe), Charpentier („La vie du poète", unter Leitung des Komponisten), Mahler (dritte Symphonie, unter Leitung des Komponisten), ferner Werke von: Beethoven, Brahms, Schubert, Wagner und H. Wolf. — In den populären Symphonie-Konzerten unter Leitung des Musikdirektors Paul Radig werden auftreten: Alfred Krasselt, Elly Bern, Elsa Ruegger.

Kiel: Im kommenden Winter werden drei Abonnementskonzerte unter Leitung von Hans Sonderburg gegeben werden. Die Programme bringen sieben Werke, die ihre Erstaufführung in Kiel erleben, darunter Bizet (Suite Jeux d'enfants), Spohr (Nonett F-dur), Max Schillings („Das Hexenlied") und Tschaikowsky (Orchesterphantasie „Der Sturm").

Leipzig: Der Riedel-Verein (Dirigent Dr. Georg Göhler) veranstaltet in der kommenden Konzertzeit fünf Aufführungen. Zum Gedächtnis an den 100. Geburtstag Hektor Berlioz' kommt sein Requiem nach der Originalpartitur zur Aufführung. Einem a cappella-Konzert folgt Bachs Hohe Messe. Im Mai 1904 begeht der Verein durch die Aufführung von Händels Messias und Liszts Christus die Feier seines 50jährigen Jubiläums. Ausserdem ist er eingeladen, zu Pfingsten in zwei grossen Chorkonzerten mit Orchester zu Reichenberg in Böhmen mitzuwirken.

London: Die unter der Leitung von Prof. Johann Kruse stehenden Populären Konzerte in St. James' Hall veröffentlichen ihr Programm. Es handelt sich hierbei ausschliesslich um Kammer- und Vokalmusik. Neben Werken von: Bach, Beethoven, Bottesini, Boccherini, Brahms, Chopin, Cornelius, Dittersdorf, Dvořák, Ernst, Grétry, Grieg, Haydn, Henschel, Joachim, Liszt, Locatelli, Loewe, Mendelssohn, Mozart, Paganini, Parry, Rachmaninoff, Rubinstein, Saint-Saëns, Schubert, R. Schumann, Sinding, Spohr, Stanford, Tartini, Tschaikowsky, Valentini-Piatti kommen folgende Novitäten zur Aufführung: d'Albert (Streichquartett op. 7), Ariosti (Sonate für Viola d'amore und Clavicembalo), J. S. Bach (Sonate C-dur für zwei Violinen; Doppelkonzert für zwei Violinen; Chaconne; Gavotte d-moll für Clavicembalo), Wilhelm Berger (Streichquartett; Sonate für Pianoforte und Violine), Rutland Boughton (Drei Lieder von Rudyard Kipling), Busoni (Sonate No. 2, op. 36a für Pianoforte und Violine), Couperin („Petit carillon" für Viola da Gamba und Clavicembalo), François Couperin (Drei Soli für Clavicembalo), Jaques-

Dalcroze (Drei Vokalduette), Dandrieu (Zwei Soli für Clavicembalo), Daquin („Der Kuckuck", für Clavicembalo), Alexander von Fielitz (Liederzyklus), Glazounow (Variationen fis-moll für Klavier), Händel (Sonate für zwei Violinen; Thema für Viola da Gamba und Clavicembalo), Gaix d'Hervelois („Le Papillon", für Viola da Gamba und Clavicembalo), Josef Holbrooke (Streichsextett op. 19), Robert Kahn (Sonate für Violine und Pianoforte op. 5; Klavierquartett op. 41), Lorenzin (Menuett für Viola d'Amore und Doppelbass), Martini („Plaisir d'Amour", Solo für Viola d'Amore), Norman O'Neill (Klavierquintett op. 10), Rameau (Trios für Clavicembalo, Viola d'Amore und Viola da Gamba), Georg Schumann (Klavierquintett op. 18; Klavierquartett op. 29), Cyril Scott (Klavierquintett op. 8), Sgambati („Mélodies Poétiques" für Klavier), R. Strauss (Sonate für Violine und Pianoforte), D. F. Tovey (Streichquartett), Richard H. Walthew (Trio für Pianoforte, Klarinette und Violine), Weingartner (Quartett op. 26). — Ferner Lieder von: d'Albert, Bach, Beethoven, C. Bohm, Wilhelm Berger, Bizet, Borodine, Brahms, Bruneau, Carissimi, Cesti, Coster, Hamish MacCunn, Léon Délibes, Denza, Elgar, Robert Franz, B. Godard, Gordigiani, Edvard Grieg, Händel, Hamilton Harty, J. Haydn, Georg Henschel, Jensen, Samuel de Lange, Otto Lessmann, Franz Liszt, Loewe, Massenet, Mozart, Walter Rabl, Catharina von Reims, Rubinstein, Camille Saint-Saëns, Franz Schubert, R. Schumann, Sinigaglia, R. Strauss, F. Paolo Tosti, Tschaikowsky, Vidal, Wagner, Hugo Wolf. — Ausserdem wirken mit: das Kruse-Quartett (Johann Kruse, Haydn Inwards, Alfred Hobday, Percy Such), das Grimson-Quartett (Jessie Grimson, Frank Bridge, E. Tomlinson, Edward Mason), die Vereinigung für alte Instrumente (Prof. Louis Diémer [Cembalo], M. van Waefelghem [Viola d'Amore], Jules Papin [Viola da Gamba]), M. Casadesus und Ed. Nanny (bei Duos für Viola d'Amore und Doppelbass). — Von Solisten werden aufgezählt: Violine: Johann Kruse, Marie Hall, Hugo Heermann; Violoncello: Jean Gérardy; Klavier: die Damen Teresita Careño-Tagliapietra, Fanny Davies, Sandra Droucker, Muriel Elliot, Polyxena Fletcher, Marie Fromm, Johanna Heymann, Tora Hwass, Janotha, Grace Smith, Norman O'Neill, Margaret Wild, sowie die Herren: d'Albert, Backhaus, W. Berger, Borwick, Herbert Fryer, Percy Grainger, Robert Kahn, Frédéric Lamond, Max Mayer, Wladimir von Pachmann, Egon Petri, Edouard Risler, Willibald Richter, Georg Schumann, Donald Francis Tovey; Gesang: die Damen Julia Culp, Susanne Dessoir, M. Fordham, Muriel Foster, Allis von Gelder, Helen Henschel, Katherine Jones, Grumbacher de Jong, Grainger Kerr, Yvonne Kerval, Lucie Lenoir, Eva Lessmann, Hope Morgan, Lula Mysz-Gmeiner, Agnes Nicholls, Rose Relda, Agnes Witting, sowie die Herren: Frédéric Austin, Gervase Elwes, Ffrangcon-Davies, Ettore Gandolfi, Plunket Greene, Francis Harford, Alexander Heinemann, Hugo Heinz, Theo Lierhammer, Johann Messchaert, Raimund von Zur Mühlen; für Duette ferner Herr und Frau Dulong.

Mainz: In den zehn Symphoniekonzerten werden von Solisten mitwirken: Klavier: Eugen d'Albert, Ernst von Dohnányi, Katharina Goodson, Joseph Hofmann, Otto Voss; Violine: Joseph Joachim, Fritz Kreisler, Alfred Stauffer, Miroslaw Weber, Anton Witek; Gesang: Karl Burrian, Stephanie Becker, Jeanette Grumbacher de Jong, August Leimer, Thea Dora Reicher, Edyth Walker.

New-York: Die Philharmonische Gesellschaft veranstaltet acht Konzerte

in der Carnegie Hall und hat dazu folgende Dirigenten verpflichtet: Edouard Colonne (Paris), Gustav Kogel (Frankfurt a. M.), Henry Wood (London), Victor Herbert (Pittsburg), Felix Weingartner (München), W. von Safonoff (Moskau) und Richard Strauss (Berlin).

Nürnberg: In den Konzerten des Philharmonischen Vereins unter W. Bruch werden aufgeführt: Mendelssohn (Hebridenouvertüre), Tschaikowsky (Mozartiana), Beethoven (Eroica), Mozart (B-dur-Symphonie), Wagner (Waldweben), Dvořák (In der Natur, Ouvertüre), Schumann (Manfredouvertüre), Beethoven-Liszt (Adagio aus dem B-dur-Trio), d'Indy (Wallenstein-Symphonie). Von Solisten werden bis jetzt genannt Hermine Bosetti und Anna Langenhahn-Hirzel.

Paris: Die Direktion der Lamoureux-Konzerte (unter Leitung von Camille Chevillard) veröffentlicht ihr Programm: Beethoven (neun Symphonieen), Schumann (vier Symphonieen; Ouvertüre, Scherzo und Finale), Brahms (vierte Symphonie), Mozart (die letzten fünf Symphonieen), Liszt (Orpheus; Les Préludes), R. Strauss (Tod und Verklärung), Borodin (zweite Symphonie), Lalo (zweite Orchestersuite aus Namouna), Wagner (Fragmente aus Parsifal und Götterdämmerung), Berlioz (Fausts Verdammung; Symphonie fantastique). Ferner Novitäten von: de Bréville, Busser, Erlanger, Le Borne, Levadé, Lutz und Witkowski.

Petersburg: Die Konzertsaison wird, wie es scheint, eine Reihe besonders interessanter Musikaufführungen bieten und eine Reihe der hervorragendsten Künstler hierher führen. Für die dieswinterlichen Symphoniekonzerte der Kaiserl. russischen Musikgesellschaft, die den Mittelpunkt des Konzertlebens bilden, kündigt das Programm folgende Novitäten an: Sibelius (Symphonie e-moll), Saint-Saëns (c-moll-Symphonie mit Orgel), Tanéieff (II. Symphonie b-moll), Glasunoff (Suite), Richard Strauss (Also sprach Zarathustra). Ferner sollen folgende grösseren Werke zur Aufführung gelangen: Beethoven (V. und VII. Symphonie), Brahms (I. Symphonie), Berlioz (Te deum), Wagner (Verwandlungsmusik und Schlussscene aus Parsifal), Liszt (Faust-Symphonie), Tschaikowsky (V. Symphonie; Romeo und Julie), Schumann (Manfred), Rubinstein (Ouvertüre „Antonius und Cleopatra") und noch Werke von Grieg, Rimsky-Korsakoff, Cui, Borodin, Napravnik u. a. Paderewsky, Reisenauer, Sapellnikoff, Auer, Fiedelmann, Bramsen, Wierzbilowicz u. a. sind als Solisten gewonnen. Generalmusikdirektor Fritz Steinbach, A. Kajanus aus Helsingfors, Alexander Chessin und Felix Blumenfeldt sind als Dirigenten vertreten.

Prag: Die Philharmonischen Konzerte unter Leo Blech bringen neben klassischen Werken zur Aufführung: Max Schillings (Vorspiel zum II. Akt „Ingwelde"), Hugo Wolf (Penthesilea), Gluck-Mottl (Ballet-Suite), Georg Göhler (Symphonie No. 1), Gustav Mahler (Symphonie No. 3). Von Solisten werden genannt: Ernestine Schumann-Heink, Karl Perron, Moriz Rosenthal, Jean Gérardy.

Reichenberg i. B.: In der Wintersaison sind an Konzerten vorgesehen: Ernestine Schumann-Heink (Liederabend mit der Pianistin Jessie Hartmann), César Thomson (Violine), Georg Schumann, Karl Halir und Hugo Dechert (Trio-Vereinigung), Agnes Bricht-Pyllemann, Rechtsanwalt Falsst und Karl Friedberg (Gedenkfeier für Hugo Wolf), Leopold Godowsky (Klavierabend). Ferner plant der Musikverein ein „Nordböhmisches Musikfest", der Männergesangverein ein grösseres Chorkonzert.

Rotterdam: Das Utrechtsche Stadtorchester hat in seinen Programmen für die Abonnements-Konzerte mehrere Novitäten aufgenommen: „Don Juan" von Rich. Strauss, Konzertouverture „Jugend" von Kor Kuiler, „Dramatische Phantasie" von Ph. Scharwenka, Vorspiel „Saint-Foix" von Hans Sommer und Wagners „Faustouvertüre".

Strassburg: In der Konzertsaison 1903—1904 werden wie bisher acht Konzerte des städtischen Orchesters unter Prof. Stockhausen stattfinden, ausserdem ein Chorkonzert zur Centenarfeier von Hektor Berlioz. Ferner finden vier Kammermusikabende statt. Die Programme verheissen eine Reihe interessanter Werke und namhafter Solisten; wir werden sehen, was davon in die Erscheinung treten wird. — Während anderswo der Kunstsinn immer mehr für die ästhetische Ausgestaltung der Konzertsäle tut, löst man bei uns diese Fragen auf weit einfachere Weise, nämlich auf dem Wege des — Kuhhandels! Wir haben einen herrlichen Konzertsaal im „Sängerhaus", nehmen ihn aber nicht, sondern der Gemeinderat votiert für den bisherigen, wiewohl er akustisch ganz ungeeignet, feuergefährlich usw. ist — da er 600 M. weniger kostet! Manche behaupten sogar, seine Lage im „katholischen Vereinshaus" habe auch dabei mitgespielt, da ja im Reichsland — wie anderswo — katholisch Trumpf ist! Und so etwas in einer rein musikalischen Frage! Dr. G. Altmann.

Warschau: Die Philharmonie gedenkt in der Wintersaison u. a. zum Vortrag zu bringen: Bach (Weihnachtsoratorium), Beethoven (9. Symphonie), Berlioz (Fausts Verdammung), Brahms (Schicksalslied), Mendelssohn (Antigone; Oedipus auf Kolonos), Schumann (Paradies und Peri), Strauss (Also sprach Zarathustra). Man gibt zehn grosse Symphonie-Konzerte, sechs Kammermusik-Abende, zwölf Jugendkonzerte usw. Als Dirigenten sind vorgesehen: Mlynarski, Nikisch, R. Strauss, Humperdinck, d'Indy, Moskowski, Damrosch, Orefice. Von Solisten werden genannt: Klavier: Paderewski, Hofmann, Careño, Busoni, Schelling, Scharwenka, Dohnányi, Wurmser, Michalowski, Horszowski, Growlez, Mark Hambourg. Violine: Kubelik, Sarasate, Kocjan, Barcewicz, Burmester, Halir, Berber. Cello: Hugo Becker. Orgel: Clarence Eddy. Gesang: Acté, Pregi, Litvinne, Edyth Walker, Nina Faliero Dalcroze, Battistini, Marconi, d'Andrade, Bellincioni, Prevosti, Bandrowski.

Wien: Zur Leitung ihrer acht Konzerte haben die Philharmoniker folgende Dirigenten eingeladen: Ernst von Schuch (Dresden), Arthur Nikisch (Leipzig), W. von Safonoff (Moskau) und Dr. Karl Muck (Berlin). — Die Gesellschafts-Konzerte bringen zur Aufführung: Beethoven (Missa solemnis), Berlioz (Fausts Verdammung), Josef Reiter (Requiem, zum erstenmal), ferner Werke von: Bach, Beethoven, Brahms, Händel, H. Schenker und H. Wolf. — Das Rosé-Quartett führt neben älteren Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Dvořák Novitäten auf von: Buonamici, Scontrino, Bergh und Bruno Walter.

Wiesbaden: Die Kurverwaltung veranstaltet zwölf Symphoniekonzerte, für die als Dirigenten neben dem Kapellmeister Louis Lüstner gewonnen sind: Camille Saint-Saëns, der bei dieser Gelegenheit sein neuestes Werk „Afrika", symphonische Dichtung für Klavier mit Orchester, zum erstenmal in Deutschland zur Aufführung bringen wird, Ernst von Schuch, Arthur Nikisch, Fritz Steinbach. Der solistische Teil weist folgende Namen auf: Ernestine Schumann-Heink, Erika Wedekind, Berta Morena, Karl Burrian, Fritz Fein-

hals, Victor Klöpfer, Eugen d'Albert, Mark Hambourg, Eugène Ysaye, Alexander Petschnikoff, Henri Marteau.

Winterthur: Wie alljährlich veranstaltet das Musikkollegium sieben Abonnementskonzerte unter Leitung des Musikdirektors Dr. Ernst Radecke; sechs davon sind Orchesterkonzerte, eines ist der Kammermusik gewidmet. Als Novitäten für Winterthur sind auf das Programm gesetzt: Berlioz (drei Instrumentalsätze aus Romeo und Julia), Bizet (l'Arlésienne-Suite), Smetana (Die Moldau), Rob. Radecke (Konzertouvertüre „Am Strande"), Schubert (Balletmusik aus Rosamunde), J. S. Bach (Konzert für Violine, Flöte, Oboe, Trompete), Wolf-Ferrari (Kammersymphonie op. 8), Brahms (Trio H-dur), Richard Strauss (Sonate Es-dur für Klavier und Violine). Von klassischen und schon früher gespielten modernen Werken werden aufgeführt die Symphonieen: Mozart (D-dur, ohne Menuett), Beethoven (vierte), Brahms (zweite); die Ouvertüren: Schumann (Manfred), Volkmann (Richard III.), Dvořák (Husitska), Wagner (Der fliegende Holländer) und Beethoven (Fidelio). Ausserdem gelangen Notturno aus „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, Präludium und Fuge aus der I. Suite von Franz Lachner und ein Trio von Haydn zum Vortrag. Als Solisten werden auftreten: Raoul Pugno (Klavier), Franz Ondricek (Violine), Jean Gérardy (Violoncello), Marcella Pregi, Muriel Foster (Mezzosopran), Richard Breitenfeld (Baryton) und zwei junge aus Winterthur gebürtigen Künstler: Oscar Studer (Violine), Schüler von Hubay, und Robert Spoery (Tenor), Schüler von Vidal und Stockhausen. Die Kammermusikwerke werden von der hiesigen Trio-Vereinigung der Herren Dr. Radecke (Klavier), Konzertmeister Bach (Violine) und W. Düwell (Cello) vorgetragen. — Ausser den Abonnementskonzerten werden 5 populäre Konzerte ebenfalls unter Leitung von Dr. Radecke stattfinden. In ihnen werden vorzugsweise junge schweizerische Künstler als Solisten zur Mitwirkung herangezogen. — Der unter derselben Direktion stehende „Gemischte Chor Winterthur" gibt ein Konzert, in dem kleinere Chorwerke zur Aufführung gelangen: Gade (Erlkönigs Tochter), Mendelssohn (Loreley-Finale) und als Novität „Der gefesselte Strom" von Friedrich E. Koch. Die Sopransoli in diesem Konzert singt Johanna Dietz.

TAGESCHRONIK

Für die in Berlin geplante Errichtung eines den Zwecken der Musik und der bildenden Künste dienenden Palastes, der einem bisher allgemein empfundenen Mangel eines für musikalische Aufführungen grösseren und grössten Stils geeigneten Raumes abhelfen soll, ist ein Ehrenkomitee sowie ein geschäftsführender Ausschuss gebildet worden.

Nach einem Vergleich zwischen Wagners Erben und der Münchener Hoftheaterintendanz werden nächstes Jahr sowohl in Bayreuth wie in München Aufführungen vom „Ring des Nibelungen" stattfinden.

Ein Denkmal von Liszt, eine Schöpfung des Bildhauers A. Freund, wurde in Stuttgart enthüllt. Die Kosten sind durch freiwillige Beiträge und Konzertveranstaltungen aufgebracht worden, den Platz in den Anlagen stellte der König zur Verfügung. Am Abend fand eine Festaufführung der „Heiligen Elisabeth" statt. Wir werden im nächsten Heft ein Bild des Denkmals bringen.

Auf dem südlichen Friedhof in München wurde ein Grabdenkmal für Josef von Rheinberger enthüllt. Das in edler Einfachheit gehaltene Denkmal ist ein Werk des Bildhauers Heinrich Jobst.

Am 15. Oktober feierte die Kammersängerin Ernestine Schumann-Heink ihr 25jähriges Bühnenjubiläum. Am 15. Oktober 1878 trat die Künstlerin in den Verband der Dresdener Hofoper.

Der Professor am Kaiserl. Konservatorium in St. Petersburg Leopold von Auer feiert am 1. September sein 35jähriges Jubiläum in dieser Stellung, in die er 1868 als Nachfolger Henry Wieniawskis eintrat.

Der Privatdozent für Musikgeschichte an der Berliner Universität, Dr. phil. Max Friedländer, ist zum ausserordentlichen Professor ernannt worden.

Opernsänger Otto Goritz in Neu-Strelitz wurde zum grossherzogl. mecklenburgischen Kammersänger ernannt.

Der Kaiser von Österreich hat die Opernsängerinnen Marie Gutheil-Schoder und Selma Kurz zu Kammersängerinnen ernannt und dem Hofoperndirektor Gustav Mahler den Orden der eisernen Krone 3. Kl. verliehen.

Kaiser Wilhelm dekorierte den Grafen von Seebach, Generaldirektor der musikalischen Kapelle und der Hoftheater zu Dresden, mit dem roten Adlerorden 2. Kl. mit dem Stern in Brillanten.

Generalmusikdirektor von Schuch in Dresden erhielt den preussischen Kronenorden 2. Kl. in Brillanten.

Prof. Kosleck von der Königl. Hochschule für Musik zu Charlottenburg erhielt den preussischen roten Adlerorden 3. Kl.

Hofkapellmeister Josef Hellmesberger in Wien ist plötzlich von seiner Stellung als Dirigent des Philharmonischen Orchesters sowie als Hofkapellmeister zurückgetreten.

Der Männergesangverein „Rottes Mannenkoor“ in Rotterdam wird sein 50jähriges Jubiläum mit einem „internationalen Gesangwettstreit“ feiern. Das Fest soll vom 15.—25. Juli 1904 stattfinden.

Anlässlich seines Jahresfestes führte der Niedersächsische Kirchenchor-Verband (Zweigverein des Allgemeinen deutschen Kirchengesangvereins) in Verden (Aller) im Dom 4—8stimmige Chorgesänge niedersächsischer Meister auf unter Leitung des Domorganisten Ernst Dieckmann.

Dem uns zugegangenen Bericht des Konservatoriums der Musik zu Krefeld (Direktorium: Th. Müller-Reuter und Carl Pieper) über das siebente Unterrichtsjahr entnehmen wir, dass die Anstalt von 360 Schülern und Schülerinnen besucht war. 29 Lehrer und Lehrerinnen leiteten den Unterricht. Es fanden fünf Schülerkonzerte, dreizehn Vortragsabende und fünf Kammermusik-Konzerte statt.

Herr Prof. Dr. Hugo Riemann (Leipzig, Promenadenstrasse 11) ist mit der Fertigstellung der sechsten Auflage seines Lexikons beschäftigt und fordert alle Interessenten auf, Ergänzungen, Berichtigungen und Mitteilungen aller Art direkt an seine Adresse gelangen zu lassen.

Von Hector Berlioz' gesammelten Schriften erscheint demnächst eine neue, auf zehn Bände berechnete Gesamtausgabe. Der erste Band wird die seither in deutscher Sprache noch nicht erschienenen „Memoiren“ enthalten. Auch der Dichter-Komponist Peter Cornelius wird demnächst in einer von Dr. Edgar Istel besorgten Gesamtausgabe seiner poetischen Werke einem grösseren Publikum nähergebracht werden.

TOTENSCHAU

Der langjährige erste Chordirektor des Pforzheimer Gesangvereins, Bundeschormeister des badischen Sängerbundes und Musikdirektor Theodor Mohr ist im Alter von 77 Jahren gestorben.

KRITIK

BRAUNSCHWEIG: Unsere Hofoper hat seit Beginn der Spielzeit erst 3 kleinere Werke neu einstudiert: „Stradella", „Die Glocken von Corneville", „Maurer und Schlosser"; diese Auswahl entsprang wohl mehr persönlichen als sachlichen Gründen: die neuengagierten Kräfte sollten sich in möglichst vorteilhaftem Lichte zeigen, und dieser Zweck wurde vollständig erreicht. An Frl. Lautenbacher vom Hoftheater zu Dresden haben wir eine hoffnungsvolle jugendlich-dramatische Sängerin und an Frl. Schönfeld eine tüchtige Soubrette gewonnen. Ernst Stier.

BREMEN: Dass die Bremer Oper auch den Nibelungenring mit 43 Musikern (inkl. der von Fall zu Fall aushelfenden Basstuba) und den Doppelchor der Brabanter zur Begrüssung Elsas vor der Kemenate ebenso wie den Pilgerchor im Tannhäuser mit ganzen 19 Herren bestreitet, ist eine magere Wahrheit, die seit etwa dreissig Jahren feststeht. Der frische Impuls, den die neue Direktion vor fünf Jahren wenigstens dem Dekorativen und dem Ensemble brachte, ist längst und gründlich verbraucht. Die Senatsbehörde ist zum Umbau und zur Vergrösserung des Orchesters erbötig, aber die Theaterleitung verschliesst sich dem Fortschritt, der doch sicher in ihrem eigenen Interesse liegt. Wenn nun die Ergänzung und Ersetzung des Ensembles wenigstens künstlerischen Ersatz für das dünne Orchester und Chormaterial böte, wäre der Schmerz leichter zu ertragen. Aber auch hier haben wir die Anforderungen von Jahr zu Jahr stetig hinabschrauben müssen. Seit des trefflichen Jan van Gorkom und seit Herrn Mosers Fortgang ist das Fach des lyrischen Baritons nicht mehr vollgültig besetzt. Neben Frau von Scheeles Mezzosopran ist keine echte Altistin, ebensowenig wie neben Herrn Gerboth ein genügender zweiter Bassist vorhanden; der lyrische Tenor (Herr Aichele) ist noch ganz in der Entwicklung und für die hohe künstlerische Intelligenz des durch ihre Verheiratung der Bühne entzogenen Frl. Grub vermag Frau Hubenia, bei aller Anerkennung ihrer in der Aufwärtsentwicklung begriffenen Kunst, nicht vollen Ersatz zu geben. So bleiben nur das stimmgewaltige Frl. Seiffert als Brünnhilde und Isolde, die ausgezeichnete Frau von Scheele (Carmen und Ortrud) und die Herren Stury (dramatischer Bariton), Barron-Berthald (Heldentenor) und für die komischen Basspartieen Herr Radow als vollwertige Kräfte übrig, neben denen sich die jüngeren Damen Frl. Weingarten und Frl. Laube, letztere eine besonders sorgsam geschulte Sängerin, günstig weiter entwickeln. Im Repertoire ist ausser der Uraufführung von O. Schröters Jodocus, wenn man von den, dank der Umsicht des Kapellmeisters Jäger und dank der frischen Kraft des jugendlich energischen Kapellmeisters Oskar Malata etwas sorgfältiger herausgebrachten Walküre, Holländer, Carmen und dem neuinscenierten Zar und Zimmermann absieht, nur höchst mittelmässige Repertoirearbeit geliefert worden. Darin vermochte selbst die anfangs scharf einsetzende Konkurrenz der neuen von Franz Froneck geleiteten Oper im Deutschen Theater (früher Tivoli), die sich inzwischen klugerweise auf die Operette und das Volksstück zurückgezogen hat, nur ganz vorübergehend eine Besserung zu erzwingen. Und über die Zukunft schweigt man sich ganz aus. Das ist immerhin noch besser, als hohe Versprechungen, die, wenn sie nicht gehalten werden, nur bittere Enttäuschung erzeugen. Das Erstlingswerk des einheimischen Musikers Oscar Schröter erzielte einen hübschen Erfolg. Der grosse Vorzug der Oper ist, dass der Komponist sein eigener Dichter ist und dass sowohl in dem Komponisten, wie in dem Dichter ein feinsinniger Poet, besonders ein zarter Lyriker steckt. Das Missgeschick des

Werkes ist, dass es eine Lobetanz-Variante bringt und ihm also die Herren Thuille und Bierbaum die eigentliche Originalität der Idee vorweggenommen haben. Der Lobetanz heisst hier Jodocus und ist ein Goldschmiedgeselle, der sich von übermütigen Mädchen Küsse schenken lässt, wie die Lobetanz-Mädchen den Fiedler mit Rosen bestecken. Und Jodocus gewinnt seine Prinzessin als Narr, und anstatt vom Galgen befreit sie ihn vom Stricktod aus Feindes Hand. Leider fehlt der Liebe der Prinzessin die nötige psychologische Vertiefung, die in Lobetanz' sympathetisch-musikalischer Heilung so sinnig symbolisiert wird. Doch verrät die ganz moderne Behandlung des Orchesters und der Singstimmen, die kunstvolle, polyphone Verwebung der leicht und klar geprägten Motive, wodurch der Text seelische Wärme und blühende Farbe erhält, besonders in den lyrischen Höhepunkten zu Schluss des zweiten und zu Beginn des dritten Aktes (ein reizvolles, duftiges Liebesduett) soviel echte Poesie, dass man von dem Dichterkomponisten noch viel schönes erwarten darf. Dr. Gerh. Hellmers.

BUDAPEST: Die diesjährige Opernsaison wurde am 15. September mit einer gerundeten Aufführung von Goldmarks „Götz von Berlichingen" in vielverheissender Weise eröffnet. Der Verlauf der ersten Wochen zeigte, dass das Institut unter Raoul Maders Leitung sicher seiner künstlerischen Klärung entgegen geht, und dass auch das Publikum dem Theater abermals seine volle Gunst zuwendet. Eine überaus glückliche Acquisition scheint man in dem früheren sächsischen Kammersänger Georg Anthes gemacht zu haben, der sich gleich mit seinem Debut als Lohengrin die volle Gunst aller Kunstverständigen im Sturm eroberte. Steht auch Anthes in Hinsicht der sinnlichen Schönheit und des Glanzes der Stimme hinter Carl Burrian, den er zu ersetzen berufen ist, etwas zurück, so überragt er doch den letztgenannten bedeutend an Noblesse, Reife und Geklärtheit der Künstlerschaft, und auch an edlem Ernst hingebungsvoller Pflichterfüllung. Verstärkt wurde noch der Eindruck, den das Debut des Künstlers erzielte, durch seinen grandiosen Tannhäuser, den Anthes vor kurzem sang. Eine zweite ausgezeichnete Kraft wurde der Oper in der Person des Kapellmeisters Desider Markus erworben, eines hochbegabten jungen ungarischen Künstlers, der nach erspriesslichen Lehr- und Wanderjahren in Deutschland und Holland wieder den Weg in die Heimat gefunden hat. Mit dem Beginn der Saison sind auch in den Verband des Kunstinstitutes getreten: Maria Scomparini, eine Altistin von prächtiger stimmlicher Begabung, Lilli Szántó, eine talentierte Vertreterin des Mezzosopranfaches und der als Virtuose rühmlich bekannte Geiger Emil Baré, der in Zukunft im Verein mit unserem vielbewährten Wilhelm Grünfeld als Konzertmeister an dem ersten Pult im Orchester fungieren wird. — Das Novitätenprogramm, das sich Direktor Mader für heuer gesetzt hat, umfasst: Puccinis „Tosca", Glucks „Orpheus", Wagners „Rienzi", Leo Blechs „Das war ich", von Werken heimischer Autoren Emil Ábranyis einaktige Oper „Der Nebelkönig", Eduard Poldinis Einakter „Der Vagabund und die Prinzessin", ein grosses dramatisches Werk der Prof. Szendy und Szabados „Maria", endlich eine Anzahl kleinerer Balletdivertissements. Dazu tritt noch eine Reihe von interessanten Reprisen älterer Werke — fast fürchten wir, der Arbeit zu viel für eine Saison von acht Monaten. Indessen sind ja Programmversprechungen nicht klagbar, und wir werden es zufrieden sein, wenn uns das quale für das quantum Entschädigung bietet. Dr. Béla Diósy.

DARMSTADT: Die am 6. September mit Verdi's „Aïda" eröffnete Hoftheater-Saison brachte bereits eine Reihe von Neueinstudierungen, wie Kreutzers „Nachtlager", Boieldieu's „Weisse Dame", Délibes' „Lakmé", und Zöllners „Versunkene Glocke", welch letztere sich bei uns, dank einer trefflichen Besetzung der Hauptrollen, auf dem Spielplan halten zu können scheint. Besonderen Erfolg hatten wieder Wagners „Meistersinger von Nürnberg", die, im Gegensatz zu früher, in den letzten Jahren auch hier stets vor

ausverkauftem Hause gegeben werden und in ihrer hochkünstlerischen Gesamtwiedergabe — namentlich auch nach Seiten der Inscenierung — den Vergleich mit den Aufführungen der grössten deutschen Bühnen wohl aushalten können. In einem ebenso stimmungsschönen wie prunkvollen und glänzenden äusseren Rahmen erschienen anlässlich der am grossherzoglichen Hofe stattgehabten Vermählungsfeierlichkeiten vor einem „Parterre von Fürsten" als offizielle Festvorstellungen die beiden fremdländischen Opern „Aïda" und „Lakmé". Von Neuengagements sind zu verzeichnen das von Martha Hofacker für das Fach der jugendlich-dramatischen Sängerin und des lyrischen Baritons Franz Gessner, seither am Stadttheater in Königsberg. Als nächste Novitäten sind „Der Dusle und das Babeli" von Kaskel und — Suppé's „Boccaccio" angekündigt. H. Sonne.

DRESDEN: Leo Blechs phantastische Oper „Alpenkönig und Menschenfeind" erhält sich trotz (oder vielleicht gerade infolge) ihrer Schwächen in der Gunst des Publikums und macht volle Häuser. Im übrigen hat die Saison bisher ausser einer Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen" wenig Bemerkenswertes gebracht. Ein Ereignis war der Abend, an dem das Ehrenmitglied der Hoftheater Therese Malten zum ersten Male seit ihrem Ausscheiden aus der Aktivität wieder die Bühne betrat. Sie sang die Titelrolle in Goldmarks „Königin von Saba" unter dem stürmischen Beifall des ausverkauften Hauses. Ihr Auftreten in einigen anderen Rollen ist für uns um so wichtiger, als wir jetzt bedauerlicherweise für gewisse Rollen, z. B. die Isolde, keine ständige Vertreterin haben. Erwähnt sei noch, dass der Tenorist v. Bary mit überraschendem Erfolg den Siegmund gesungen und damit seine Eignung für Wagnerpartieen glänzend bewiesen hat; er ist denn auch bereits für die nächsten Bayreuther Festspiele verpflichtet worden. Im Residenztheater, wo Rudolf Dellinger als Kapellmeister wirkt, hat ein Zyklus älterer Operetten grossen Anklang gefunden und die Sehnsucht nach einer wirklich guten Neuheit auf diesem Gebiet wieder rege gemacht. F. A. Geissler.

HAAG: Die „Neue niederländische Oper" eröffnete die Saison mit Wagners „Tannhäuser". Sowohl Direktion als auch Regie hatten für eine würdige Aufführung Sorge getragen. Kapellmeister A. Tirie errang mit der Wiedergabe der Ouvertüre einen glänzenden Erfolg. Von den Sängern sind zu nennen: Frl. Kloos (Elisabeth), Frau Coïni (Venus), die Herren Pauwels (Tannhäuser) und Orelio (Wolfram). Otto Wernicke.

HALLE a. S.: Am 20. September erschloss unser Stadttheater der Oper seine Pforten und liess zuerst mit allem Pomp und Gepränge „Die Hugenotten" passieren, um den neugewonnenen Kräften Gelegenheit zu geben, den Beweis für ihre Daseinsberechtigung zu erbringen. Wenn unser neuer Heldentenor Szirowatka als Raoul und Herr Rübsam als Nevers zu schönen Hoffnungen zu berechtigen schienen, so wurden sie in der folgenden Tannhäuser-Vorstellung auf ein Mindestmass zurückgeführt: weder Szirowatka, dem sein Ausländertum Schwierigkeiten bereitet, noch Herr Rübsam (Wolfram) vermochten ihre Aufgaben auch nur einigermassen erschöpfend zu lösen. In aufsteigender Linie bewegte sich dagegen unser Baritonist Soomer. War er als St. Bris in Meyerbeers Oper fehl am Ort, so interessierte er umsomehr als Graf Luna im Troubadour, fand sich recht brav mit dem Wolfram in einer zweiten Tannhäuser-Aufführung ab und liess als „Holländer" die Gewissheit zurück, dass er vielleicht schon bald eine der besten Stützen unsrer Oper abgeben wird. Zu diesen gehören bereits Lisbeth Stoll, die als „Valentine" und „Venus" höheren Ansprüchen vollauf genügt, Frl. Ekeblad, eine der besten Darstellerinnen der Elisabeth, die ich je gesehen habe, uud Frau Gruselli-Böer, unsere geschätzte Koloratursängerin, die als Margarethe von Valois entzückte und als „Rosine" im Barbier von Sevilla auf der Höhe ihrer Aufgabe stand. Mit unserem ersten Kapellmeister, Bernh. Tittel, ist im Orchesterraum ein neuer Geist eingezogen, dessen belebender und erfrischender Hauch sich angenehm bemerkbar macht. Martin Frey.

HAMBURG: Mit ihrem prächtigen Ensemble leistete die Oper bisher an Neuheiten nichts, an Neueinstudierungen Gounods „Romeo und Julia“ und Lortzings „Undine“. Die Preisfrage zu lösen, welche von beiden Opern wässriger ist, ist hier nicht der Ort. Jedenfalls braucht die Direktion auf diese Taten nicht allzu stolz zu sein, denn auch der Umstand, dass man aus der „Undine“ durch hübsche neue Dekorationen, die ein Heidengeld gekostet haben mögen, eine Sehenswürdigkeit machte, kann uns nicht an der Bemerkung hindern, dass die Aufgaben des grössten deutschen Stadttheaters weder durch Aufführungen Gounodscher noch Lortzingscher Werke gelöst werden. „Romeo“ wurde überdies, mit Pennarini und Frl. Schloss in den Hauptrollen, ziemlich mässig gegeben, die „Undine“ brachte man dagegen gut heraus. Dem vorigen Bericht über die neue Zusammensetzung des Ensembles habe ich nachzutragen, dass ausser dem genialen Gustav Brecher, den wir, wenn nicht alle Anzeichen trügen, leider nicht lange den unseren werden nennen dürfen, noch Josef Stransky aus Prag als Kapellmeister bei uns funktioniert. Er machte in den bisher von ihm geleiteten Aufführungen den Eindruck eines tüchtigen, routinierten und vom besten Willen beseelten Musikers, der über viel Verstand, aber etwas weniger Wärme verfügt. Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Im Kgl. Theater gab es zwei Engagementsgastspiele des Herrn Schirmer, der sich um das freiwerdende Heldentenorfach bewarb. Schirmers Organ, kein eigentlicher Heldentenor, ist, bis auf die etwas flache Höhe sehr sympathisch, seine musikalische und darstellerische Befähigung hochanerkennenswert. Er gastierte als Lohengrin und Tristan, vornehmlich in der letzten Partie mit schönem Erfolg. Im übrigen gab es, abgesehen von einer unter Doebbers Leitung stattgefundenen, erfolgreichen Neueinstudierung des „Tristan“ nichts Bemerkenswertes, da das Repertoire sich in den gewohnten Geleisen bekanntester Opern bewegte. Als nächste Neueinstudierung wird Lortzings „Wildschütz“ genannt, an Novitäten zu denken wäre Vermessenheit. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Das Grossherzogliche Hoftheater stand in den letzten Wochen unter dem Einfluss des inzwischen erfolgten Abschieds des Generalmusikdirektors Felix Mottl von dem Schauplatz seiner 20jährigen Tätigkeit als Opernleiter. Wohl versichert Mottl, dass er nach seiner siebenmonatlichen Kontraktserfüllung in Conrieds Metropolitan Opera House zu New-York wieder nach Karlsruhe zurückkehren würde, aber hier und da wird doch ein leiser Zweifel laut, ob sich nicht die Verhältnisse stärker erweisen werden, als Mottls guter Wille. Jedenfalls weiss man hier wohl zu schätzen, was für eine hohe Bedeutung der Name Mottl für die Karlsruher Oper hat, der er namentlich in den Aufführungen der Werke Richard Wagners und in der Wiedergewinnung der Werke Hector Berlioz' den Ruhm früherer Tage erneute. Mit der Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen“ und einer wiederholten Aufführung der „Meistersinger“ fand das letzte Abschiednehmen statt. Sänger und Orchester wetteiferten, abgerundete Leistungen herauszubringen und mit voller Befriedigung darf man deshalb auf die glänzenden Tage zurückblicken, in denen unter Mottls begeisterungsvollem Dirigentenstabe Hr. Büttner einen mit Fortschreiten der Tetralogie immer eindrucksvolleren Wotan gab, Hr. Rémond namentlich als Siegfried an den beiden Abenden eine geradezu ideale Leistung bot, Hr. Bussard seinen unübertrefflichen Mime, Hr. Keller seinen machtvoll düstern Hagen vor uns erscheinen liess, Frl. Fassbender eine in vieler Hinsicht geradezu ausgezeichnete Brünnhilde und Frl. Ethofer als Fricka wie als Waltraute durch den Wohlklang ihres Organs erfreute. In den Meistersingern genügt zwar unser augenblicklicher Stolzing (Hr. Pauli) darstellerisch nicht und Hr. v. Bongardt als Beckmesser outrierte vielfach noch. Aber der prachtvolle Hans Sachs Büttners, das mit jugendlicher Frische gesungene Evchen Ada Robinsons vom Wiesbadener Kgl. Theater, der brillante David des Hrn. Bussard und die vorzüglichen Ensemblescenen machten, zugleich mit den

wundersamen Orchesterleistungen den Theaterabschiedsabend Mottls zu einem hohen Genuss. Albert Herzog.

KÖLN: Im neuen Stadttheater gab es am 1. Oktober gelegentlich der Enthüllung von Denkmälern für Kaiser Friedrich III. und die Kaiserin Augusta eine Festvorstellung, die die Verwandlung des zweiten Aida-Akts und den dritten Sommernachtstraum-Akt, von Direktor Purschian glänzend insceniert, mit Mendelssohns Musik brachte. Für eine Wiederbelebung der „Iphigenie in Aulis" sind wir sehr dankbar, wenngleich die aushilfsweise die Titelrolle singende Frau Rüsche nicht recht erwärmen konnte. Paul Hiller.

MAINZ: Die neue Theatersaison ist mit seltener Spannung erwartet worden. Nicht nur, dass ein neuer Direktor an die Spitze unserer Bühne trat, dieser brachte auch ein fast vollständig neues Bühnenpersonal mit. Die Aufgabe, die der neue Leiter, Direktor Steinert, der aus Barmen zu uns kam, durchzuführen übernommen, ist keine leichte. Sein Vorgänger Hofrat Emil Steinbach hat es während seiner dreijährigen Direktionsführung verstanden, die künstlerischen Leistungen, besonders in der Oper, auf einem hohen Standpunkt zu halten, und durch Vorführung interessanter Novitäten oder bedeutender Gäste das Interesse des Publikums stets neu zu beleben. Er ist nun wieder zum Kapellmeisterstuhl zurückgekehrt. So lange er den Taktstock führt, wird nicht nur das Publikum, sondern auch der Direktor auf seine Kosten kommen. Die Direktion hat eine Reihe interessanter Genüsse in Aussicht gestellt, eine Reihe bedeutender Novitäten. Was er bis jetzt geleistet hat, zeigt ihn uns als einen Mann von ruhigem, sicherm und zielbewusstem Handeln. Machte er seinem Ruf als Schauspielregisseur gleich bei der ersten Vorstellung alle Ehre, so bewies er tags darauf bei der Walküre, dass ihn auch bei der Oper ein sicherer Blick leitet, der sich besonders bei den Ensemblescenen aufs angenehmste bemerkbar machte. Der gute Eindruck dieser ersten Vorstellungen hat sich auch bis jetzt erhalten bei den folgenden Vorstellungen, unter denen ich Lohengrin, Jüdin, Freischütz nenne. Die neu gewonnenen Bühnenkräfte scheinen sich fast durchweg zu bewähren, so der neue Heldentenor O. Bolz, der Heldenbariton August von Manof, Frl. E. Salvi, die jugendliche Sängerin. Besonders aber ragt Hedwig Materna, unsere Primadonna, hervor, das einzige Mitglied der Oper, das aus der vorhergehenden Ära vom Direktor Steinert herübergenommen worden. Sie bildet nach wie vor eine der Hauptstützen des Instituts. Prof. Fritz Volbach.

MÜNCHEN: Der Schluss unserer Richard Wagner-Festspiele nahm mit einer Ringaufführung, die viel Anregendes brachte, einen recht würdigen Verlauf. In der „Götterdämmerung" sang ein neuer Gast, Thila Plaichinger aus Berlin die Brünnhilde; eine temperamentvolle Künstlerin, die über unverbrauchte Stimmmittel verfügt und sehr gewandt spielt. Von den einheimischen Kräften waren Knote als Siegfried und Brodersen als Gunther vortrefflich. Über das Scenische ist dem im vorigen Bericht gesagten nichts hinzuzufügen. Am Schluss wurden den Mitwirkenden, insbesondere dem Intendanten von Possart und seinen hauptsächlichsten Mitarbeitern Fischer, Fuchs und Müller vom vollbesetzten Hause ehrender Dank. An die Festspiele im Prinzregententheater reihte sich nach einer Ruhepause von 8 Tagen ein Mozartzyklus im wunderlieblichen Residenztheater: „Figaros Hochzeit", „Cosi fan tutte", „Don Giovanni" und „Zauberflöte" zur Erinnerung an das 150jährige Bestehen des Königl. Residenztheaters, — Aufführungen, die schon ihrer einzig dastehenden Regie und Maschinerie wegen zu den Wundern der Bühnenkunst zählen. Ich habe eine ungemein adrette „Cosi fan tutte"-Wiedergabe genossen. War das ein Leben, ein Humor, eine Anmut — völlig stumpf hätte einer sein müssen, um nicht im innersten erquickt und zu herzhafter Fröhlichkeit mitfortgerissen zu werden. Auch die übrigen Aufführungen waren, nach verbürgten Nachrichten, in diesem Sinne ausserordentlich. Es haben die diesjährigen Unter-

nehmungen unserer Theaterleitung sonach reichlich Glück und Erfolg gehabt, was ihr nur zu gönnen ist. — Inzwischen sind wir schon mitten in der Saison und nähern uns den in Aussicht gestellten Uraufführungen. Die Lücke, die Zumpes jäher Tod in die musikalische Direktion der Hofbühnen gerissen hat, ist noch nicht ausgefüllt, die Generalmusikdirektorfrage noch ungelöst. Man sprach von Steinbach, und spricht von Mottl. Dr. Theodor Kroyer.

PETERSBURG: Das kaiserlich russische Marientheater hat im ersten Monat der neuen Saison schon erhebliche Resultate seines Wirkens aufzuweisen. Seit Beginn der laufenden Theaterzeit, vom 1. September an, haben wir bereits eine ganze Reihe bedeutender Bühnenwerke herauskommen sehen. Nach altem Herkommen wurde die Spielzeit mit Russlands populärster Oper „Das Leben für den Zar" von Glinka eröffnet. Darauf folgte eine neue Oper „Der Saracene" von César Cui. Nur die wertvolle Musik sicherte der Aufführung einigen Erfolg, der jedoch hinter der Erwartung zurückblieb. Zu einem kurzen Gastspiel traf die Koloratur-Sängerin Mlle. de Treville von der Pariser Opéra Comique hier ein und debutierte mit grossem Erfolg in der Délibesschen Oper „Lakmé" und in Gounods „Romeo und Julia". Aus dem abwechslungsreichen Repertoire seien noch gelungene Aufführungen von „Tannhäuser", „Hugenotten" (zum 160. mal), „Dämon" von Rubinstein, „Mazeppa", „Eugen Onegin" und „Piquedame" von Tschaikowsky erwähnt. In „Eugen Onegin" sang der bekannte lyrische Tenor Leonid Ssobinoff aus Moskau den Lensky; er dürfte in diesem Part kaum einen Rivalen finden, so ausserordentlich weiss er das Charakteristische dieser Figur hinzustellen und das Musikalische darzulegen. Bernhard Wendel.

RIGA: Im Wirken unserer Oper herrscht vorläufig noch beschauliche Windstille. Mit Ausnahme der Eröffnungsvorstellung von „Lohengrin", in welcher der Tenorist Stolzenberg erfolgreich auf Engagement gastierte, ist kaum etwas sonderlich Bemerkenswertes zu notieren, denn eine überflüssige Neueinstudierung von Meyerbeers trostloser Oper „Robert der Teufel" kann unmöglich als Bereicherung künstlerischer Taten bezeichnet werden. Infolge der Erkrankung unserer dramatischen Sängerin Frau Brunnow, sowie durch das Engagement mehrerer unerfahrenen Kräfte musste das Repertoire von Beginn der neuen Saison an ins Stocken geraten und man erwartet sehnsüchtig den Moment, der einen vorteilhaften Umschwung herbeiführen soll. Carl Waack.

SCHWERIN: Die Spielzeit der Hofbühne begann am 17. September mit einer trefflichen Aufführung von Webers herrlicher „Euryanthe" in der gewohnten bewährten Besetzung. In der 75. Aufführung von Flotows „Martha" traten zwei neue Mitglieder erfolgreich ihr Engagement an, die Damen Irene Abendroth (in der Titelrolle) und Höfer (Nancy). Neben Fidelio, Don Juan, Der polnische Jude, Der Überfall (Zöllner), Carmen und Faust erschien als Novität „Lobetanz" von Ludwig Thuille. Um die Aufführung, die viel Beifall fand, machten sich besonders Frl. Abendroth und Herr Lang verdient. C. Burmeister.

STUTTGART: Das Wichtigste scheinen seit Anfang September die klassischen Aufführungen gewesen zu sein. Besonders der „Don Juan", der als Don Giovanni, nicht ungekürzt, aber neu ausgestattet und einstudiert auferstand. Die unrichtige Reihenfolge mancher Arien und einiges, was offenbar die Regie angeht, hätte bei dieser Gelegenheit auch noch verbessert werden können. Pohligs temperamentvolle Leitung gab sich mehr durch intensive Belebung als durch getriebene Zeitmasse zu erkennen. Frau Bossenberger, die als Donna Elvira glänzte, bedeutet einen entschiedenen Gewinn für die Stuttgarter Oper. Zum Gala-Figaro, von Schink dirigiert, konnte ich keine Karte mehr erhalten. Dr. K. Grunsky.

WIEN: Als erste Neuheit entpuppte sich Oskar Nedbals Ballet „Der faule Hans“ in unserer Hofoper. Seine weiteren Novitätenabsichten hüllt Direktor Mahler in tiefes Geheimnis. So wenig freilich versprochen wird — immer gelingt es der Direktion, noch weniger zu halten. Für Nedbals Balletpantomime wurde tief in den Säckel gegriffen und mit diesem den Abend ausfüllenden, die weitestgehenden Anforderungen der Schaulust befriedigenden Ballet den Freunden der Theatertanzkunst von heute Rechnung getragen. Die Ballet-„dichtung“ vom faulen Hans ist im höchsten Grade naiv und prätentiös. Sie macht sogar dramatische Ansprüche, bietet einen Drachenkampf und kindliche, leicht zu übersehende tschechisch-nationale Symbolik. Nedbals Musik verrät einen geschickten, nicht gerade originell erfinderischen Musiker. Einzelne Tänze sind charakteristisch und temperamentvoll und in der Begleitung der Pantomime treffen wir auf Stellen, denen ein starker und bezeichnender Ausdruck nicht abzusprechen ist. Die Aufführung solcher Werke bedeutet natürlich kein Kunstereignis, sondern ist lediglich Sache der Spielplanpolitik. Als Ausfluss der letzteren muss auch die mit grossem Arbeitsaufwand, in mehrfacher Besetzung vorbereitete und nun erfolgte Wiederaufnahme von Halévys „Jüdin“ gelten. Das Werk erscheint zwar noch heute als Produkt einer hervorragend bedeutenden dramatischen Begabung, edler und stilreiner als Meyerbeers Opern und kaum entbehrlich im Repertoire einer täglich spielenden Oper. Daneben aber verlangt man Wiederaufnahmen von Werken, die denn doch in der Geschichte der Oper einen höheren Rang einnehmen, wie Glucks oder Méhuls, oder die endliche Einführung einer der Opern von Berlioz, die bereits Zugang zu fast allen grossen deutschen Bühnen gefunden. Man verlangt die Aufführung einer Neuheit, die unabhängig vom Horoskop, das die Praktiker ihrem Kassenerfolg stellen, einem rein künstlerischen Interesse zu dienen bestimmt ist. Solches darf man von einem Hoftheater, das ja ein Kunstinstitut sein will, billigerweise erwarten. Die Aufführung der „Jüdin“ gelang übrigens, trotz der gewaltigen, die Kräfte des Instituts durch Wochen in Anspruch nehmenden Vorbereitungen, nur halb. Wie im Vorjahre durch die Aufführung der „Hugenotten“ wollte Direktor Mahler durch seine Art der Wiedergabe des Werkes den Beweis erbringen, dass man es in der „Jüdin“ mit unverfälscht dramatischen Wirkungen zu tun habe, dass diese „grosse Oper“ aber auch durchaus musikalisches Drama sei. Die Unmöglichkeit, diesen Beweis zu führen, liegt auf der Hand. Das Unreine der Kunstgattung vermag auch die vorsichtigste Künstlerhand nicht daraus zu entfernen. Halévys Werk wurde in früherer Zeit an der Wiener Hofoper weit besser gesungen und dessen spezifischen Wirkungen viel eindringlicher zur Geltung gebracht. Herr Slezak, der den Eleazar gab, hatte glänzende Momente. Es fehlt ihm weder an glanzvollem Material noch an Gesangskunst und schauspielerischem Talent. Die Vollendung und völlige Sicherheit in der Beherrschung der Rolle wird sich erst in der Zukunft einstellen. Frau Foerster-Lauterer (Recha) ist eine der routiniertesten Sängerinnen. Stellenweise erhob sie sich zu poetischen Wirkungen. Herr Hesch imponierte durch Stimme und machtvollen Vortrag als Kardinal. Frau Elizza und Herr Preuss opferten sich mit Anstand auf den verlorenen Posten der Prinzessin und des Prinzen. Künstlerisch beglückende Taten ist uns Direktor Mahler schon allzulange schuldig geblieben.

Gustav Schoenaich.

ZÜRICH: Vier Wochen einer angestrengten Tätigkeit haben die solide Durchführung eines reichen Materials und die flotte Einrangierung neuengagierter Kräfte ergeben. Von ihnen kann allerdings die Koloratursängerin Frl. Lorenz noch nicht ebenbürtig dem abgegangenen Frl. Level genannt werden, da es an künstlerischer Freiheit und Verwendung der recht braven Mittel fehlt. Mehr Glück hatte Direktor Reucker mit dem tiefen Bass. Herr Neugebauer ist eine markante Persönlichkeit mit schöngebildeter, um-

fangreicher Stimme und auch als Darsteller das Mittelmass übersteigend, dazu durch Fleiss ausgezeichnet. Solch eine Erwerbung ist dreifach zu begrüssen, da die Früchte der letzten Saison ein Defizit sind, die Zürcher Bühne mit ihrer dürftigen städtischen Unterstützung also riskieren muss, eines schönen Tages dem indifferenten Publikum geschlossene Läden zuzukehren, jedenfalls aber nur Verträge auf zwei Jahre abgeschlossen werden können. Einstweilen rechnet man auf private Spenden der Millionäre und kultiviert mit Eifer jedes dramatische Genre, wobei namentlich das jetzt zur Frau Bruck gewordene Frl. Berger (Primadonna), Herr de Meyer (Heldentenor), die beiden Baritonisten Basilio und Bockholt, sowie das Frau Direktor Reucker gewordene Frl. Trebers wacker helfen.

W. Niedermann.

KONZERT

BERLIN: Unter den sechs Werken, die das Programm der ersten beiden Symphonie-Abende der Königl. Kapelle unter Felix Weingartner enthielt, befanden sich zwei Neuheiten. Eine alte und eine ganz frische. Beide in d-moll: J. S. Bachs Konzert für zwei Violinen und Symphonie (op. 9) von Ernst von Dohnányi. Das Bachsche Werk, das im Rahmen dieser Konzerte zum erstenmal zum klanglichen Leben erweckt wurde, strömt förmlich über in seiner sprudelnden Spielfreudigkeit und beglückenden Naivität. Der zweite Satz, ein Largo, ma non tanto, ist ein Stück von niederzwingender Schönheit. Die beiden Solo-Violinen ergehen sich hier in einem Dialog, der durchtränkt ist von goldigster Poesie. Ein wundersames Gewebe herrlicher, melodischer Linien, das von den Konzertmeistern Halir und Dessau mit feinem Stilgefühl und tiefer Verinnerlichung blossgelegt wurde. Ernst von Dohnányis Partitur verdankt ihr Entstehen einem grossen, ehrlichen Wollen. Sein technisches Rüstzeug ist glänzend, vollzählig und vom besten Kaliber und wird bereits mit erstaunlicher Souveränität gehandhabt. Was seinem Werk noch mangelt ist der straffe, gerade Wuchs seiner Glieder aus einer kraftvollen, lebenspendenden Wurzel heraus. Das löbliche Bestreben, eine „eigene Handschrift" zu schreiben, verleitet den jungen Tonsetzer nur zu oft, seinen wenn auch noch so reizvollen Gedankensprüngen allzu nachgiebig zu folgen. So entsteht ein buntes, sich immer wieder ablösendes Nebeneinander der Gedanken an Stelle eines innigen, logischen symphonischen Zusammenschlusses. Die kontrapunktische Ehe, die seine Themen wohl hier und da eingehen, ist mehr auf das Konto der Freude an der gewonnenen technischen Fertigkeit zu setzen und mehr eine äusserliche, wenn auch kunstvolle Verschachtelung der Motive. Die unsymphonische Buntheit des Werkes wird auch noch durch ein kurzes „Intermezzo" betiteltes Sätzchen gesteigert, das der Komponist zwischen dem dritten und dem Schlusssatz eingefügt hat. Am einheitlichsten wirkten das wundervoll instrumentierte Molto adagio und das keck dahinstürmende Presto-Scherzo. Jedenfalls präsentiert sich die Symphonie als das Werk eines ungewöhnlich reich begabten jungen Musikers. Im übrigen bekam das das Haus bis unters Dach füllende Stammpublikum dieser Konzerte Haydn, Beethoven und Schumann in der bekannten, teilweise unerreichten Vollendung zu hören. — I. Philharmonisches Konzert. Dirigent: Arthur Nikisch. Mit Händels viertem Konzert (F-dur) für Orgel und Orchester wurde die Serie dieser zehn Abende würdig eingeleitet. Alfred Sittard sass an der Orgel. Imponierend über der Sache stehend, war er dem Werk in musikalischer, wie technischer Hinsicht ein überaus geschmackvoller, gediegener Interpret. Lula Mysz-Gmeiners Alt reichte nicht ganz für die Wiedergabe des Arioso aus Cantata con stromenti von Händel aus. Das Strahlende, Leuchtende in diesem wunderbaren Stück kam nicht recht zur Geltung. Um vieles besser gelang ihr dagegen die Brahmssche Rhapsodie, bei der ihr der Berliner Lehrer-Gesangverein wirksam sekundierte. „Aus Odysseus' Fahrten" op. 6; No. 1: Ausfahrt

und Schiffbruch von Ernst Boehe war die Novität des Abends. Dem freundlichen Beifall, den das angeregte Publikum einmütig spendete, kann man unbedenklich zustimmen. Ist auch vorderhand die Technik noch zu sehr Selbstzweck, betrachtet resp. verwechselt der Komponist sein Programm noch zu ängstlich mit einer Vorlage, die er möglichst treu und realistisch im Orchester nachzuzeichnen bestrebt sein müsse, wobei er sich den Sümpfen der Reflexion schon bedenklich nähert, so sind das doch alles nur Ausstellungen, die bei der Jugend des Tonsetzers noch nicht schwer wiegen. Auf alle Fälle haben wir berechtigten Grund, auf das nächste Orchesterwerk Boehes gespannt zu sein. Mit der „Pastorale" klang der Abend aus, der uns Prof. Nikisch und sein herrliches Orchester wieder in glänzendster Disposition gezeigt hat. Bernhard Schuster.

Unter den Klavierabenden der ersten Oktoberwochen sei an erster Stelle genannt der Alfred Reisenauers, der besonders Schumanns Davids-Bündlertänze wundervoll, ganz im Geiste dieser Tondichtungen, spielte. Als weit über das Durchschnittsmass der Pianisten herausragend zeigte sich Gottfried Galston, der ein Riesenprogramm, u. a. Liszts h-moll-Sonate und die d-moll-Chaconne von Bach-Busoni mit erstaunlicher Virtuosität in technischer Hinsicht, künstlerischer Intelligenz und Grösse des Stils, vortrug. Die Herren Oskar Weichsel und Richard Singer spielen vor der Hand noch mehr mit den Fingern als mit Empfindung und Kunstverständnis; doch haben sie beide eine gute technische Grundlage und lassen weitere Entwicklung hoffen, was man von Caroline Beebe nicht sagen kann, die ohne technisches Können, ohne Sinn und Verstand an den Beethoven, Brahms und Schumann herumhaspelte. Einen sehr vorteilhaften Eindruck hinterliess mit ihrem Liederabend Elisabeth Ohlhoff, deren hoher Sopran trefflich geschult ist und die mit feinem Geschmack vorträgt. Katharina Hennig-Zimdars empfahl sich durch lebendiges Empfinden im Vortrag und den sympathisch weichen Klang des dunkelgefärbten Mezzosoprans. Hugo Wolf gelang ihr vielleicht diesen Abend am besten im Ausdruck. Richard Fischer erfreute diesmal durch schlackenfreie Tongebung seines männlich-kräftig klingenden Tenors, fein ausgearbeitete Textaussprache und klug zusammengestelltes Programm, das zur Hälfte aus Gesängen von Hugo Wolf bestand. Josef Loritz sollte sein Organ, das mühelos aus der Bassregion hoch in die Tenorlage hinaufreicht, noch geschmeidiger schulen; es klingt noch zu robust, was er singt. Bisweilen erinnert er klanglich an Eugen Gura, an den er aber noch nicht in der plastischen Gestaltung hinanreicht. Richard Koennecke hat sich bedeutend zu seinem Vorteil entwickelt; er singt jetzt mit weniger Kraftentfaltung und feinerem Schliff; sein Vortrag klingt nicht mehr so äusserlich auf den Effekt angelegt, wie früher. Der Berliner Lehrer-Gesangverein (Professor Felix Schmidt) hatte für sein erstes grosses Konzert das Programm nach den Intentionen des Kaisers zusammengestellt; der Erfolg des Abends bewies, dass ein Männerchor auch mal ohne Hegars Totenvolk konzertieren darf. Die volkstümlich kräftige Art Webers (Lützows wilde Jagd), die gemütvollen Weisen Kreutzers, Mendelssohns, Silchers, ältere Stücke aus dem Lochheimer Liederbuch u. a. wurden mit vollendeter Schönheit des Ausdrucks und des Gesamtwohlklanges, tadellos klarer Textaussprache dargeboten. Die Singakademie hat in ihrem ersten Abonnementskonzert „Das Paradies und die Peri" Rob. Schumanns mit Emilie Herzog als Peri, Klara Erler (Jungfrau), Frau Walter Choinanus, den Herren Fischer und Anton Sistermans aufgeführt. Prof. Georg Schumann gab sich ersichtlich Mühe, das Werk seinem poetischen Gehalt nach lebendig zu machen; er detailierte aufs feinste die zarte Farbe der Tondichtung, für die wir alle in der Jugend geschwärmt haben und die wir jetzt zu unserm Kummer immer blasser werden sehen. Der kräftige Aufschwung in der modernen Kunstentwicklung lässt das Schumannsche Werk zur Zeit etwas gestalt- und farblos, gar zu klein und

weichlich erscheinen — möglich, dass eine spätere Zeit es wieder mit andern Ohren anhört. Die Schumannsche Klaviermusik seiner ersten Schaffensperiode rückt dagegen immer höher in ihrer Bedeutung, sie und die Liederfülle aus den ersten Jahren erscheinen immer nachhaltiger wirkend über ihre Zeit hinaus, während seine Chor- und Kammer-Musik bereits von ihrem Reiz einbüsst, den sie einst unleugbar ausübte. Victor Bendix hat in der Singakademie eine Reihe seiner Orchesterstücke, zwei Symphonieen und einige kleineren Werke mit dem philharmonischen Orchester aufgeführt, ausserdem eine längere Liederreihe von Raimund von Zur-Mühlen singen lassen. Das Orchester ist farbenreich behandelt, doch fehlt es im ganzen den Motiven an plastischer Kraft und der Satz entbehrt des polyphonen Reizes. Auch die Lieder scheinen etwas altmodisch in der Art der Stimmführung wie der Begleitung. Muss man übrigens Gedichte, die Schubert, Schumann und andere Meister komponiert haben, immer wieder in Musik setzen? Besser als die macht's doch kaum jemand. Herr Bendix dirigierte selber mit Sicherheit; mir schien er als Dirigent bedeutender denn als Komponist. E. E. Taubert.

Erst mit der Rückkehr des Philharmonischen Orchesters aus Scheveningen beginnt die eigentliche Musiksaison; in dem Eröffnungskonzert bot Herr Rebicek, dem vom Publikum eine überaus herzliche Begrüssung zuteil wurde, mit seiner trefflichen Künstlerschar u. a. eine brillante Wiedergabe des „Don Juan" von Richard Strauss. Auch der Tonkünstler-Verein hat mit seinen dem Schaffen der Lebenden gewidmeten Vortragsabenden begonnen und zwar in äusserst glücklicher Weise. Zur Aufführung gelangte das im achten Bande der „Musik" S. 382 warm empfohlene, hochbedeutende Sextett von Hans Koessler, das eine tiefe Wirkung auf den leider nicht sehr zahlreichen Zuhörerkreis ausübte. Vielleicht noch mehr Eindruck machte das hier einmal vor elf Jahren gespielte Streichquintett (mit zwei Cellis) op. 26 von Hugo Kaun, eine Perle der Kammermusikliteratur, der weitesten Verbreitung würdig. Das Scherzo kann geradezu als genial bezeichnet werden. Beide Werke wurden von dem Holländischen Streichquartett der Herren van Veen, Feltzer, Ruinen und van Lier unter Zuziehung der Herren Dr. Philipsohn (2. Bratsche) und Meyroos (2. Violoncell) vorgetragen, das Quintett weit besser als das Sextett, in dem namentlich der erste Geiger manches schuldig blieb. Dazwischen versuchte E. Severin zwei Gesängen (Oktoberlied und der Landstreicher) von Ernst Boehe zur Anerkennung zu verhelfen, trefflich von Herrn Dr. Kuhlo am Klavier unterstützt; aber trotz aller Sympathieen für den jungen Komponisten des „Odysseus" muss diese bombastische Vertonung einfacher Texte als verfehlt bezeichnet werden. Unter Begleitung des philharmonischen Orchesters konzertierten ein Geiger und zwei Geigerinnen. Ein hervorragender Vertreter seines Instruments ist der auch musikalisch feingebildete Hamburger Konzertmeister Heinrich Bandler, dessen namentlich in den langsamen Sätzen sehr ausdruckvolles Spiel mit Recht grossen Beifall fand. Helene Ferchland, deren grosses Talent schon vor zwei Jahren anerkannt wurde, hat solche Fortschritte gemacht, dass man jetzt getrost sagen kann: sie gehört zu den Berufenen. Dem bestrickenden Liebreiz ihres Tones wird man sich ebenso wenig entziehen können wie ihrem temperament- und seelenvollen Vortrag; sie geht geistig ganz in dem, was sie vorträgt, auf. Otie Chew gehört zu den recht tüchtigen Geigerinnen, wie sie heutzutage nicht gerade selten sind; gesunde musikalische Auffassung und eine energische Bogenführung sind an ihr zu rühmen. Zu Violinspiel und Gesang hatten sich viermal Paare von Konzertgebern zusammengetan. Immer erwies sich der geigende Teil als der schwächere. So versündigte sich Laurenz Korb geradezu an Bachs Ciacona. Seine Partnerin Hedwig Reuter litt anfänglich unter starker Befangenheit, die sie an der Entfaltung ihres reichen Stimmmaterials hinderte und ihren Vortrag noch zu unfrei er-

scheinen liess. Ungeheure Fortschritte hat' Madeleine Walther gemacht; sie ist jetzt nicht bloss eine Koloratursängerin par excellence, sondern behandelt ihre auch voller gewordene Stimme in feinster, künstlerischer Weise. Ihr Bruder Gustave Walther ist ein sehr gediegener Geiger. Valerie Zitelmann (Mezzosopran) wusste besonders durch ihr schönes Programm und ihren geschmackvollen Vortrag zu interessieren; wie sie wurde auch ihre Partnerin Ebba Hjertstedt mit Beifall überschüttet; die jugendliche talentvolle Geigerin wird sich hoffentlich dadurch nicht verleiten lassen, die ihr noch sehr nötigen Studien (Intonation!) vor der Zeit abzubrechen; der Öffentlichkeit sollte sie vorläufig ganz fern bleiben. Auch Henrica Jones muss dieser Rat erteilt werden; den nicht ungünstigen Eindruck, den sie anfänglich mit Vieuxtemps' Fantasia appassionata erweckt hatte, verdarb sie dann völlig mit der Bachschen g-moll-Fuge. Eine grosse Künstlerin ist dagegen ihre Genossin Hanna Gründahl; ihr Alt ist von einer entzückenden Weichheit und Rundung, ihre Atembehandlung eine künstlerische, ihre ganze technische Ausbildung einwandfrei. Ihr Vortrag ist lebensvoll und von einer überzeugenden Reife der Auffassung. Hertha Geipelts hoher, in Koloraturen gewandter Sopran wird immer durch seine Lieblichkeit und Süsse gefallen, aber er muss noch voller, der Vortrag vor allem viel lebendiger und freier werden, wenn man auf die Dauer gefesselt sein soll. Anton Hekking, der Frau Geipelts Vorträge durch Solis ergänzte, wollten die Flageolettöne wunderbarerweise dabei nicht gelingen. Gut gefiel namentlich wegen seines schönen Tones und seiner geschmackvollen Vortragsart der Geiger Johannes Schroeder, der mit Mark Günzburg, dem gediegenen, nur allzu sehr das Pedal liebenden Pianisten, u. a. auch Beethovens F-dur-Sonate so schön spielte, dass man es ihm beinahe verzeihen konnte, dass er eine Sängerin wie Emmy Jürgens zu seinem Konzert zugezogen hatte. Einen überwiegend günstigen Eindruck hinterliess der Baritonist Karl Drechsel, der sich besonders bemüht, den geistigen Inhalt der vorgetragenen Kompositionen zu erschöpfen und über ein sympathisches, klangvolles, sorgfältig ausgebildetes Organ verfügt, aber leicht in seinem Vortrag monoton wird. Er hatte sich der Beihilfe der hier genügend bekannten Geigerin Corinne Coryn versichert. Endlich konzertierte ein von Hubay ausgebildeter zehnjähriger Geiger Franz von Vecsey, schon jetzt ein Künstler ersten Ranges; es ist fabelhaft, was der Knabe auch in musikalischer Hinsicht leistet. Seine Vorträge, denen bis zu Ende Altmeister Joachim und viele hervorragenden Musiker andächtig lauschten, erregten einen kolossalen, durchaus berechtigten Enthusiasmus. Da der junge Künstler körperlich gut entwickelt ist, wird er voraussichtlich die Gefahren, die einem Wunderkind immer drohen, siegreich bestehen. Waldemar Meyer gebührt das Verdienst, mit seinen Quartettgenossen M. Heinecke, B. Heinze und A. Löffler sowie den Herren Prof. Schubert (Klarinette), H. Lange (Fagott), H. Rüdel (Horn) und G. Krüger (Kontrabass) Franz Schuberts melodieenreiches Oktett wieder einmal vorgeführt zu haben. Das grösste musikalische Ereignis aber war die wahrhaft ideale Interpretation des Beethovenschen cis-moll-Quartetts durch das Joachim-Quartett, und dabei spielten es die Herren nach Mozart und Haydn in einer solchen Temperatur, dass schon den Zuhörern der Angstschweiss auf der Stirn stand. Die hygienischen Zustände in der überfüllten Singakademie sind unglaubliche. Wann wird hier endlich Remedur eintreten, zum mindesten für ausreichende Ventilation gesorgt werden!

Dr. Wilhelm Altmann.

Quantitäten und Memorierleistungen ergeben noch nicht den Begriff Kunst. Klavierkonzerte mit Orchester beweisen dem Kenner nur das Gegenteil vom Können. Anfänger Unreife und Temperamentlose wie Middha Mécourt sollten keine Rekordkünste treiben und auf ein d-moll-Konzert von Rubinstein nicht das Es-dur von Liszt setzen, da jedes für sich, auch ohne Patzereien und die bösen Lapsus' im Finale des ersteren, einen

ganzen „Kerl“ verlangt. Zwischen beiden noch Griega a-moll zu spielen, war ebenso wahnwitzig wie scherzhaft. Im ganzen eine lappige, pappige Auffassung. Der Ton ohne Kern und klingende Rundung; Rhythmus matt; Phrasierung beherrscht vom Geist des 4/4 Taktes, und Passagen und Kantilene vom Pedal erstickt. Dagegen nötigt Elisabeth Brauer zu grosser Achtung. Gebrach's der Schumann-Phantasie auch an Grösse und Klarheit, so steckte doch Ernst und Arbeit darin. Das polyphone Spiel verriet moderne Nuancen, durchdachte Stimmführung und klares Erfassen der Gliederung. Die Holländerin Maria Seret hat angenehm überrascht. Zwar, das Organ ist ängstlich hell, der piano-Ansatz unsicher und flach, die Hauptresonatoren nicht volltätig, aber sie hat Empfindung und Vortrag, Anmut und Liebenswürdigkeit. Zur dramatischen Deklamation fehlt Tiefgriff und Brustresonanz: Konsonantik. Sie sang Lieder von Heinrich van Eyken: „Schmied Schmerz“, „Idylle“, „Unser Glück“, „Prinzessin“, die sicher im Griff, von straffer Gliederung, logischer Kadenzierung und musikalischer Einheit eine Sangeszukunft haben. Rosa Olitzka leidet am Tremolo, sicherlich ein Produkt „italienischer“ Methode. Aber das Organ hat einen sinnlichen Reiz, einen Schleier und eine gewisse Sättigkeit, die bei grösserer Beherrschung des Inneren und noch grösserer Konzentration faszinierend wirken könnte. Dem Vortrag fehlt's an wahrhaft seherischem Gestaltenkönnen. Ein raffinement du sentiment und virtuose Berechnung beherrschen Rasse und Temperament. Schwüle Seele — Parfümkunst. Gertrude Lucky steht noch unter dem Zwange guter Schulung. Die ängstliche Sucht zur Korrektheit verdirbt vieles. Das gebundene Temperament, das ewige, gleichmässige, fadige Legieren und Bel-cantieren ergibt notwendigerweise Monotonie. Mal-canto, mal-canto! Mehr Ecken und Kanten, mehr Physiognomie und Seele! Es ist die Kraft des Tiefinnerlichen, des Geheimen und Wunderbaren, die Mariane de Maringa in die erste Reihe der jüngeren Darstellerinnen stellt. „Frauenliebe und Leben“, das war schumannische Poesie, und Geist von seinem Geist. Die Atmung einer weichen Seele und die schlichte Hingabe des Herzens, jene feine Rieselkraft, weckt auch das Kleinste zum Leben und Licht. Die Einheit zwischen Wille und Psyche, die Verschmelzung von Kunst und Ausdruck, Seele und Gesang wird kommen. Wo die Macht der Suggestion, da ist Kunst. Auch das Intime, Kleine ist gross! Stil ist mehr als Persönlichkeit, und Frederic Lamond hat Stil. Sein Beethoven (Sonne und Humor abgezogen) hat in Wahrheit etwas beethovenisches. Auch Brahms kommt er nahe. Aber er bedarf der völligen Hingabe und ernster geistiger Konzentration. Gemischte Programme liegen ihm nicht. Ich habe die Waldstein-Sonate besser von ihm gehört. Die klavieristischen Eigenheiten, Härten und Absonderlichkeiten spielen bei dem geistigen Konto eine nebensächliche Rolle. Paula Olshausens umfangreichen und guten Mittel stehen in keinem Verhältnis zu der mangelhaften Beherrschung derselben. Sie staut schlecht, fasst nicht und lässt Luft durch, infolgedessen kein Pianoansatz, ein heuliges Ziehen und ein fortwährendes Wanken und Schwanken auf der Tonhöhe. Mehr „Atempresse“ und ihre wirklich schönen Mittel würden der Kunst gerettet. Auch bei Alma Brunotte und Hjalmar Arlberg muss man über viele stimmlichen Mängel hinwegsehen. Aber sie wissen zu musizieren und verraten eine gewisse Energie des Ausdrucks. Wann werden die Stimmen kommen, die Hugo Wolf zu fassen vermögen? Der immense Erfolg des: „Nachtzauber“, „In der Frühe“, „Mögen alle bösen Zungen“ spricht doch für ihn. Oder reizen seine Tiefe, Grazie und Liedkraft so wenig? Antonie Stern kann einer ernsten Kunstbetrachtung nicht mehr standhalten. Die Vokale stecken wie in Sacktaschen und der Vortrag leidet an einem Mangel an Stimmbeherrschung. Der grosse Ernst und die musikalische Empfindung wurden durch gewisse Sentimentalität und ein fortwährendes zitteriges Flackern des Organs wesentlich beeinflusst. Maria Romaneck besitzt Routine und singt mit Geschmack.

Zwar, die Koloraturen sind schon etwas ausgekugelt, aber sie versteht doch wenigstens ihr Organ zu handhaben und weiss die Pointen herauszuholen. Über die Ungleichheit der Lagen schweigt man besser. Rudolf M. Breithaupt.

BREMEN: Am 13. d. M. nahm hier das winterliche Konzertleben mit dem ersten Abend der Philharmonie einen vielversprechenden Anfang. Die Orchestergaben boten zwar nichts neues, aber nur goldene Äpfel in silbernen Schalen: Euryanthen-Ouvertüre, Tannhäuser-Bacchanal und Beethovens Siebente, von denen besonders das Wagnersche Tonstück Panzners geniale Interpretationskunst wiederum in glänzendem Lichte zeigte. Als Solistin des Abends liess sich Edyth Walker zum ersten Male hier hören, die ihren bedeutenden Ruf vollauf rechtfertigte. Im Besitz ganz hervorragender, vorzüglich geschulten Stimmmittel und einer allerdings mehr auf das Virtuose gerichteten bedeutenden Vortragskunst dürfte sie auf dem ihrer Eigenart entsprechenden Gebiet dramatischer Leidenschaft einen sehr hohen Rang einnehmen. Prof. Kissling.

DARMSTADT: Die neue Konzertsaison wurde eingeleitet mit dem alle zwei Jahre wiederkehrenden grossen Prüfungskonzert der hiesigen, jetzt 52 Jahre lang bestehenden Akademie für Tonkunst, die Prof. Philipp Schmitt seit ihrem Bestehen ununterbrochen leitet. Die gebotenen, fast durchweg künstlerischen Massstab vertragenden Leistungen zeigten das bewährte Institut auf seiner vollen Höhe. Das Gleiche gilt von der hiesigen Schwesteranstalt der Akademie, dem Süssschen Konservatorium für Musik, das die Feier seines 25jährigen Jubiläums beging und bei dieser Gelegenheit das von schönem Erfolg begleitete Experiment wagen konnte, ausschliesslich Kompositionen (Kammermusikwerke, Klavier- und Violinstücke) früherer und jetziger Lehrer der Anstalt zu Gehör zu bringen. Als erster unserer musikalischen Vereine trat auch heuer wieder der Richard Wagner-Verein auf den Plan, der in den letzten beiden Jahren eine Mitgliederzunahme von über 100 Personen zu verzeichnen gehabt hat und sich mit seinen im besten Sinne des Wortes fortschrittlichen Tendenzen mehr und mehr eine führende Stellung im Darmstädter Konzertleben erringt. Auf seinem diesjährigen „Novitäten-Abend" führte er dem hiesigen Publikum Schöpfungen von nicht weniger wie fünf, ihm bis dahin noch völlig unbekannten lebenden Liederkomponisten (Hermann Drechsler, Lill E. Hafgren, Oskar Meyer, Max Reger und Bernhard Sekles) vor. Auch andere mehr oder weniger schon bekannten „Lebende", wie Karl Hallwachs, Arnold Mendelssohn, Hans Pfitzner, Ludwig Thuille und Felix Woyrsch, fehlten nicht in dem Reigen, und dem Andenken Herman Zumpes, des allzu früh Verblichenen, wurde gleichfalls gehuldigt. Schliesslich sei noch das alljährlich wiederkehrende, von Mitgliedern unserer Hofoper im grossen Stil arrangierte Wohlthätigkeitskonzert zum Besten der hiesigen barmherzigen Schwestern erwähnt, auf dem sich Klara Roediger als Liedersängerin par excellence bewährte. Die nächsten Wochen werden nun unter dem Zeichen der Feier des 25jährigen Dienstjubiläums unseres verdienten Hofkapellmeisters Willem de Haan stehen. H. Sonne.

DRESDEN: Die Neuheit des ersten Symphoniekonzerts im kgl. Opernhaus stammte aus der Feder unseres heimischen Meisters Felix Draeseke, dessen Kunst erfreulicherweise immer mehr allgemeine Würdigung findet, obwohl sie sich dem oberflächlichen Hörer nur schwer erschliesst und nur dem ernsten Musikfreund die ganze Fülle ihrer Schönheit offenbart. Diesmal aber hörten wir ein leichteres Werk des Meisters, nämlich eine Serenade D-dur für kleines Orchester. Aus fünf Sätzen bestehend besticht die Serenade ebenso durch den Reichtum ihrer Melodik, wie durch die vornehme, von allem Konventionellen sich weit entfernt haltende Harmonik und die klare, durchsichtige Arbeit. Dabei erfüllen sonniger Humor und inniges Empfinden, welch letzteres sich in den zahlreichen Kantilenen des Solocellos äussert, das ganze Werk, das unter

Generalmusikdirektor v. Schuch von der kgl. Kapelle hinreissend gespielt wurde und dem anwesenden Komponisten einen von Satz zu Satz sich steigernden und in mehrfachen Hervorrufen am Schluss gipfelnden Erfolg eintrug. Kammervirtuosin Laura Rappoldi-Kahrer, die mit der sehr talentvollen Geigerin Elsa Wagner ihren ersten Sonatenabend gab, brachte eine neue Violinsonate C-dur von Christian Sinding zu recht guter Wirkung, obwohl sich diese Komposition mehr durch Absonderlichkeit als lebendige Eigenart auszeichnet. Das Petri-Quartett, das zwei Jahre lang nur Beethoven spielte und keinen Lebenden zu Worte kommen liess, hat sich erfreulicherweise seiner Pflichten gegen die zeitgenössischen Tonsetzer erinnert und verheisst für jeden seiner dieswinterlichen Abende eine Neuheit. Die des ersten Abends war ein Streichquartett d-moll von Alphons Duvernoy, einem Pariser Komponisten. Das Werk birgt viel Schönes in Erfindung und Technik, leidet aber an einem Missverhältnis zwischen der Länge der weit ausgesponnenen Sätze und der geringen Ergiebigkeit des thematischen Materials. Der erste Satz ist der weitaus einheitlichste, in den drei anderen finden sich neben grossen Schönheiten recht öde Partieen, die den künstlerischen Gesamteindruck wesentlich beeinträchtigen. Von den weiteren Konzerten der beginnenden Saison sei nur noch ein Liederabend von Kammersänger Hans Giessen hervorgehoben, der den glücklichen Gedanken hatte, in den zwei Teilen seines Programms Schubert und Richard Strauss einander gegenüber zu stellen und dadurch den verständnisvollen Hörer zu der Erkenntnis zu bringen, dass gerade die späteren, selten gesungenen Lieder Schuberts deutlich in das moderne Gebiet hinüberweisen, aus dem Strauss seine schönsten Lieder geholt hat, und dass in der Einheitlichkeit der Erfassung des Textes und in dem grossen, zusammenfassenden Zug ihres Liederstils beide Komponisten einander sehr ähneln. Hans Giessen bewährte seinen grossen Ruf als Sänger und Vortragskünstler an diesem Abend aufs neue und Richard Strauss sass selbst am Flügel, so dass der Abend ein höchst genussreicher war. F. A. Geissler.

FRANKFURT a. M.: Mit den ersten beiden Konzerten der Museumsgesellschaft hat Siegmund von Hausegger sein hiesiges Kapellmeisteramt angetreten. Man kannte ihn hier schon als Komponisten; trat er uns da als Anhänger einer modernen, in freien Formen und prangenden Farben sich ergehenden Kunst entgegen, so war sein Auftreten als Museumsdirigent vielmehr vorwiegend dem Klassischen und der Romantik älteren Stils zugewandt, und, um das gleich zu sagen, liebevoll zugewandt. Nicht minder wie in der Wahl seiner ersten Programme aber bekundete sich auch in der Art der Interpretation ein sozusagen diplomatischer, vorsichtig das Terrain sondierender Geist. Es gab keinen Sturm und Drang, wie man ihn vielleicht von der Jugend des Dirigenten hier und da erwartet hatte, keine Überplastik der Darstellung — z. B. im ersten Satz der c-moll-Symphonie von Beethoven, wo oft die Fermaten im Übereifer allzu „furchtbar“ ausfallen — wohl aber spürte man aus diesem „juste milieu“ die klare Beherrschung des Stoffes und eine mit einem gewissen Schicklichkeitsgefühl gepaarte Begeisterung, die bald auch auf das anfänglich reservierte Publikum überging und beifallsfreudige Stimmung weckte. Seinem Münchener Brauch gemäss band Hausegger in der erwähnten Symphonie den c-moll-Aufstieg der Bässe und Celli im Scherzo fast unmittelbar an den As-dur-Schluss des vorhergegangenen Satzes, was sich hier wirklich gut und bedeutsam ausnimmt. Auffallende Nüancen wurden vermieden, auch in Bruckners Es-dur-Symphonie, wo der Reiz dazu näher liegt; im Meistersingervorspiel waren die Zeitmaase sogar mehr ausgeglichen, als man jetzt meist hört. Der Dirigent hat sich gut eingeführt. Das Kammermusikquartett des Museums brachte an seinem Eröffnungsabend, der auf Verdi's Geburtstag fiel, das e-moll-Quartett dieses Meisters und bereitete mit dieser reifen und gefälligen Schöpfung viel Freude. Auch eine andere Kammermusikvereinigung, das Trio

der Herren C. Friedberg, A. Rebner und J. Hegar, machte einen guten Anfang, wiewohl man sich an der Novität, einem d-moll-Trio von Novak, nicht erbauen konnte. In einem Satze „quasi una ballata" verfliesst das Werk doch nicht recht in einem Guss, nur ein starkes Pathos bindet die „Gedanken" aneinander. Aber der Vortrag war brillant studiert und wurde, wie auch der von Saint-Saëns' op. 92 und von Mendelssohns op. 66 nach Gebühr mit vielem Beifall ausgezeichnet. Hans Pfeilschmidt.

HAAG: Das erste Konzert in dieser Saison bestand in einem Sonatenabend von Caroline Hinlopen (Klavier) und Max Oberstadt (Violine). Brahms op. 100, Beethoven op. 96 und Sinding op. 12 standen auf dem Programm. Otto Wernicke.

HALLE a. S.: Das Vorpostengefecht lieferte mit glücklichem Ausgang unser im vergangenen Jahre gegründetes Streichquartett (die Herren: Konzertmeister Knoch, Reinh. Hoffmann, Hopfer und Schwendler), das sich zur Aufgabe gemacht hat, unsere Kammermusik in populären Konzerten zu niedrigen Eintrittspreisen den breiten Schichten unserer Stadt zugängig zu machen. Das Unternehmen dürfte umsomehr Aussicht auf Erfolg haben, als zur Mitwirkung stets eine Gesangskraft herangezogen wird, um zwischen die instrumentalen Vorträge Liedersträusschen einzuflechten. Nur müsste man zielbewusster vorgehen in der Programmaufstellung und nicht auf ein Mozartsches Streichquintett (C-dur) die Brahmsschen Gesänge mit Viola folgen lassen. Um derartige Kost aufzunehmen, muss das Ohr erst geschult werden. Die erste Hauptschlacht schlug Kapellmeister Winderstein-Leipzig mit seinem Philharmonischen Orchester, mit dem er Beethovens A-dur-Symphonie, Volkmanns C-dur-Serenade und drei Ouvertüren (Glucks Iphigenien-, Mozarts Zauberflöten- und Webers Freischütz-Ouvertüre) zu Gehör brachte. Beethovens „Siebente" bedurfte noch in den Ecksätzen der Ausfeilung, und das Allegretto hätte recht gut ein etwas lebhafteres Tempo vertragen. Im übrigen gelang alles ausgezeichnet bis auf die Webersche Meisterouvertüre, deren poesiegetränkte Waldschilderung durch die Hörner mit ihren schlechten Einsätzen in der Wirkung beeinträchtigt wurde. Etwas mehr von Wagners Geist hätte nichts geschadet. Mary Münchhoff riss wie allerorten das Publikum zur lautesten Bewunderung hin. Martin Frey.

HAMBURG: Den ersten Akkord in der neuen Saison liessen unsere Lieblingsgäste, die Berliner Philharmoniker, erklingen. Wie seit sechs Jahren standen sie unter der Leitung Arthur Nikischs. Das sagt genug über den Geist des Programms, über die Ausführung und über die Physiognomie des Abends. Es wird Nikisch, der mit der Leitung unserer, immer seinen Gewandhauskonzerten in Leipzig nach 24 Stunden folgenden philharmonischen Konzerte direkt seinen hiesigen Freunden ein Opfer bringt, eine Genugtuung bereitet haben, zu sehen, dass auf Grund seiner Persönlichkeit diese Konzerte wenigstens pekuniär nunmehr vollkommen gesichert sind: der Konzertsaal ist annähernd durch Abonnenten ausverkauft. Für den künstlerischen Erfolg bürgt sein Name und seine Gesinnung. Im ersten Konzert brachte Nikisch gleich eine höchst beachtenswerte Neuheit: Boehes „Ausfahrt und Schiffbruch des Odysseus." Gerade in Hamburg, wo die Musik, die Bungert dem edlen Dulder Odysseus angetan hat, ziemlich bekannt geworden ist, interessierte Boehes Werk stark. Mich fesselte an seiner Musik in erster Linie der eigenartige Stil, der, namentlich in der ganz aparten Harmonik, deutlich Boehes Streben verrät, die Kongruenz zwischen der musikalischen Tondichtung und der Dichtung herzustellen. Nach der überall und nirgends hinpassenden Musik Bungerts, einer Art in Musik gesetzten Restaurationssauce, wirkte Boehes symphonische Dichtung ausgesprochen in einer auf den geistigen Anschluss an Homer hinarbeitenden und individualisierenden Art und Weise. Aufgenommen wurde die Novität, die oftmals herb im Klang anmutet und billige Kompromisse konsequent verneint, respektvoll. Dem äusserst talentierten, jungen Münchener, fast noch Münchener Kindl, hätte ich einen wärmeren Em-

pfang in unserer Hansestadt schon gegönnt. Als Solistin trat mit enormem Erfolg Edith Walker auf, die wirklich in grosser Art, mit gewaltigem Schwung und in plastischer Rhythmisierung zunächst die Arie der Eglantine und später Lieder sang. Unter letzteren eine der Beachtung sehr würdige Komposition unseres genialen Gustav Brecher „Der Arbeitsmann", eine musikalische Schöpfung, die den sozialen Unterton des Dehmelschen Textes mächtig zum Mitklingen bringt und die den Beweis liefert, dass Gustav Brecher, der für unsere Oper fast zu künstlerisch ist, der auch als Begleiter am Klavier Vorzügliches leistete, gleichfalls auf die Liste derer zu setzen ist, deren Schaffen wir unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben. An Orchesterwerken brachte Niklsch in herrlichster Wiedergabe die Euryanthen-Ouverture und die Pastoral-Symphonie. Die einheimischen Kunstinstitute haben ihren Veranstaltungen ein dissonanzenreiches Präludium vorangeschickt: um die Erstaufführung von Wildenbruchs „Hexenlied" mit der Musik von Schillings hat sich zwischen den Herren Fiedler und Stockhausen einerseits, Prof. Barth andererseits ein Streit entsponnen, der sich coram publico in Zeitungsveröffentlichungen abspielte. Viel Sympathieen dürfte sich dabei die Leitung der Philharmonie nicht erworben haben, wenn auch juristisch in diesem Falle das Recht natürlich bei denen um Barth und Schemann war. Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Ausser dem ersten Abonnementskonzert unseres Königl. Orchesters, das unter Doebbers umsichtiger Leitung Beethovens Pastoralsymphonie, Svendsens „Karneval in Paris", sowie die Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn in gediegener Vorführung brachte und das ferner durch die Mitwirkung des ausgezeichneten Pianisten Busoni besonderen Glanz erhielt, gab es noch mehrere bedeutenden Solisten-Konzerte. Zweimal besuchte uns der durch seine mächtigen Stimmmittel sowie grosszügige Vortragskunst hervorragende Baritonist Th. Bertram, das erstemal mit seiner Gattin Fanny Moran-Olden, das anderemal mit der Pianistin Margarethe Eussert, deren Spiel sich durch Feinheit und Sinnigkeit, weniger durch Kraft und Temperament auszeichnete. Einen glänzenden Erfolg hatte die Kammersängerin Edith Walker aus Wien, in der wir eine der allerersten Grössen der Gegenwart bewundern. Dann wäre noch der erste Kammermusik-Abend des Rillerquartetts zu nennen, der wie immer anregend und genussreich verlief. Als Novität gab es eine interessante Senate von César Franck, die in den Herren Riller und Evers zwei kongeniale Erwecker gefunden hatte. Das hiesige Konservatorium der Musik vollendete mit einem trefflich gelungenen Prüfungskonzert sein sechstes Schuljahr. Für die Bedeutung der hiesigen Anstalt spricht es, dass sie bei einem Lehrerpersonal von 42 Mitgliedern von über 600 Schülern besucht wird.

L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Das Konzertleben hat gerade in den letzten Tagen hier in blühender Fülle begonnen. Den Anfang machte der Pianist Walter Petzet, Lehrer am Grossh. Konservatorium hierselbst, der, auf das Vornehmste unterstützt von dem Direktor der Anstalt, Prof. Ordenstein, am zweiten Flügel, Schumanns a-moll-Konzert, alsdann vor allem Brahms' zweites Konzert in B-dur ungemein ausdrucksreich spielte, sowie in Scharwenkas drittem Konzert cis-moll sich von wohltuender Frische und Gefälligkeit zeigte. Zwei Konzertabende veranstaltete des ferneren das bekannte Stuttgarter Steindel-Quartett, das auch hier durch die Sicherheit und geistige Beherrschung, mit der 9—13jährige Knaben Beethoven, Chopin, Liszt usw. in reifen Leistungen vorführen, Staunen erregte. Als erstes Künstlerkonzert des Zyklus Hans Schmidt schufen Herr und Frau Petschnikoff mit dem prächtigen Vortrag des Violinparts in Bachs C-dur-Sonate, wirkungsvoll begleitet von Karl Friedberg am Klavier, mit dem Wieniawskischen d-moll-Konzert No. 2, mit Tschaikowsky's „Melodie" und dem russischen Tanz des Violinisten selbst, einen beifallgetragenen Abend. Albert Herzog.

KÖLN: Die von Berlin ausgegangene Institution der Jugend-Konzerte hat nun auch bei uns einen ersten löblichen Schritt nach dieser ideellen Seite der Kindererziehung hin gezeitigt, und zwar wurde er von den berufensten Kreisen aus unternommen. Der Kölner Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein versammelte Sonntags nachmittags etwa 1500 Kinder beiderlei Geschlechts im grossen Gürzenich-Saal, und hier war es denn ein Vergnügen für uns alten Stammgäste des Hauses, zuzusehen, welche gespannte Aufmerksamkeit die jüngste Generation zunächst dem „Milieu", dann aber den Vorträgen zuwandte, und wie sie jeden einzelnen derselben mit einheitlich jubelndem Beifall lohnte. „Erziehung der Kinder durch die Kunst" lautet die Parole. Wie weit sich der Erfolg der Methode bei dem Kinde einstellt, wird ja immer bis zu wesentlichem Grade von der individuellen Beanlagung und Empfänglichkeit, dann aber nicht zum mindesten von den äusseren Lebensverhältnissen abhängen; sicher aber ist, dass die gebotene Anregung durch edle Kunst und die Befruchtung der jugendlichen Phantasie niemandem Schaden bringen, wohl aber einen guten und entwicklungsfähigen Keim in manches Kindergemüt legen können. Die gesamten Kosten der Konzerte trägt der Verein selbst und das Resultat ist, dass die jungen Gäste sich kostenlos an erhebender Musik erfreuen und beobachten können, wie Musik und vornehme dichterische Sprache sich in wechselseitiger Ergänzung zu bedeutenden Werken im Grossen, zu Ohr und Gemüt bildenden Gesängen im Kleinen verschmelzen. In jedem Falle handelt es sich um einen rühmlichen erzieherischen Akt, der nicht nur des Versuches, sondern auch jeder Unterstützung wert ist. An dem gut gewählten Programm waren solistisch mehrere bewährten Kölnischen Kräfte mit Instrumental- und Gesangsvorträgen beteiligt. Das Beste aber bot der Verein selbst, indem er unter seinem trefflichen Dirigenten Carl Reuther eine Anzahl Chöre der verschiedensten Komponisten, darunter Reuthers stimmungsreiches „Sonntags am Rhein", in virtuoser Weise sang. — Es hat einigermassen eigentümlich berührt, dass man, um Geld zu einem Grabdenkmal für den verstorbenen städtischen Kapellmeister Dr. Franz Wüllner aufzubringen, ein Konzert veranstalten musste. Wollte man den Toten ob seiner Verdienste ehren, so hätten, wie man doch denken sollte, die Mittel zu einem Monumente zur Verfügung sein müssen, ohne Appell an das Mitmachen des Publikums. Die Vorstände der drei Korporationen, denen Wüllner hier diente, nämlich der Konzert-Gesellschaft, des Konservatoriums und der Musikalischen Gesellschaft, hatten das Konzert im Gürzenich veranstaltet und der Besuch war ein ziemlich zahlreicher. Haydns „Schöpfung" fand unter Fritz Steinbach eine namentlich im Orchester ausgezeichnete Aufführung. An der Spitze der Solisten stand der meisterliche Messchaert, während die Sopranistin Frau Hinken-Cahnbley ihre gutgeschulte Stimme allzu monoton und ohne Gemüts-Anteilnahme verwendete, und der Tenorist Jungblut dartat, dass seine ansprechenden Mittel noch weiterer künstlerischen Feilung bedürfen. Paul Hiller.

LEIPZIG: Wie bei Barnum und Bailey zu gleicher Zeit in drei Arenen gearbeitet wird, so haben hier im grossen Musikzirkus Leipzig fast gleichzeitig die drei grossen Orchesterunternehmungen ihre Winterspiele aufgenommen; dem ersten Philharmonischen Konzert (Winderstein), das im Saal des Zentraltheaters stattfand und das Beethovens Siebente, Wagners Kaisermarsch und Liszts A-dur-Konzert und Totentanz, meisterhaft interpretiert von Ferruccio Busoni, gebracht hatte, folgte das erste Gewandhaus-Konzert mit Zauberflöten-Ouvertüre, Tanzsätzen aus Glucks „Orpheus", der siebenten Symphonie von Beethoven und solistischen Vorträgen von Helene Staegemann, deren zarttonig distinguierte Liedergaben lebhaften Beifall fanden, und nun hat auch das erste der „Neuen Orchester-Abonnementskonzerte" (Eulenburg) in der Alberthalle stattgefunden und mit schönen Vorführungen dreier Beethoven-Werke, der dritten Leonoren-Ouvertüre, der dritten Symphonie und des vierten Klavierkonzertes durch die von Felix Weingartner

geleitete Chemnitzer Kapelle und durch Alfred Reisenauer sehr lebhaft angesprochen. Im Gewandhaus-Konzert unter Nikisch gelangen besonders schön die Gluckschen Tanzsätze und die Beethoven-Symphonie, deren Allegretto Prof. Nikisch allerdings in ein Larghetto umkomponiert, während die Wiedergabe der einleitenden Ouvertüre hinter berechtigten Gewandhausansprüchen zurückblieb. Gegenüber Nikischs geistvoller aber häufig auch blasiert-kraftloser Interpretationsweise musste Weingartners enthusiastischeres, energischeres Zupacken einigermassen erfrischend wirken, wobei es allerdings nicht verschwiegen sein mag, dass auch bei Weingartner des Gedankens Blässe und ihre Folgeerscheinung, die Pose, oftmals recht auffällig zu Tage tritt. Der moderne Reisedirigent muss eben das ganze Publikum für sich gewinnen, und da unter diesem viele Taube sind, die Musik mit den Augen zu geniessen pflegen, so ist ein bisschen Schauspielerei eben unerlässlich geworden. Schade, dass bei den drei Konzertunternehmungen nicht das Bestreben vorwaltet, durch eine gewisse Gegensätzlichkeit in der Aufstellung der Programme die musikalische Erziehung und Heranbildung des Publikums gemeinsam zu fördern, was eher geschehen könnte, wenn beispielsweise einem klassischen Gewandhausprogramm von seiten der Herren Eulenburg und Winderstein Kompositionen der Frühklassiker und der Romantiker, sowie neuestes von Strauss und anderen gegenübergestellt würden, und umgekehrt, als wenn Leipziger Musikfreunde und vornehmlich die Musikstudierenden eine ganze Woche lang fast ausschliesslich mit Beethoven und gar mit Wiederholungen desselben Werkes in ungleichwertiger Ausführung regaliert werden. Bei dem reichen Konzertleben Leipzigs müsste jede Woche gleichsam einen kleinen Überblick über die Gesamtentwickelung der Tonkunst — nicht aber nur über einen engeren, sei es auch den wichtigsten Abschnitt der Musikgeschichte geben. Vor dem Wagner-Zyklus im Stadttheater, über den im nächsten Heft berichtet werden soll, trauen sich die kleineren Solo-Konzertabende noch nicht so recht hervor; doch hat es immerhin bereits einige derartigen Ereiguisse gegeben, von denen ein beifällig aufgenommener Lieder- und Deklamationsabend des Baritonisten Max Wever aus Wiesbaden und seiner Gattin Franziska Wever, sowie das Konzertdebut der von Kapellmeister Robert Erben begleiteten Gertrude Lucky, die mehr mit ihrem Stimmmaterial als mit ihrer Stimmbehandlung zu interessieren vermochte, erwähnt sein mögen. Arthur Smolian.

LONDON: Von dem Zwang, den die Mode hier übt, kann sich einen Begriff machen, wer die einfache Tatsache verzeichnet, dass im Monat September nicht eine einzige musikalische Veranstaltung, mit Ausnahme der Promenaden-Konzerte in Queens Hall stattfand, für die nächsten vier Wochen aber allein in St. James Hall, also einer einzelnen unter den vielen grossen Konzerthallen, 45 grosse Aufführungen angekündigt sind. Es fehlt natürlich kaum ein einziger namhafter Virtuose: Kubelik, Sauer, de Pachmann, Josef Hofmann, Busoni, Ysaye è tutti quanti stehen auf dem Programm. Einen späteren Kulturhistoriker mag die interessante Tatsache beschäftigen, dass sämtliche Konzerthallen Londons jetzt in das Eigentum oder die Verwaltung von Pianofortefabrikanten übergegangen sind. Die Firma Chappell hat Queens Hall und St. James' Hall, Bechstein- und Steinway Hall bezeichnen schon durch ihren Namen ihre Eigentümer, ebenso die Brinsmead Rooms und die Salle Erard. Bleibt nur noch die Grosvenor Galerie und auch diese ist von einer Klaviervertriebsgesellschaft, die die „Weber und Wheelock Pianos" herstellt, für die kommende Saison gepachtet worden. Uber die Promenaden-Konzerte in Queens Hall, die auch in diesem Jahre unter Leitung Henry Woods ihren guten Ruf bewährt haben, wird nach dem bald eintretenden Schluss einiges anzumerken sein. Nur heute schon soviel, dass der durch den starken nationalen Impuls aufgenötigte beträchtliche Kultus der „rein englischen" Komponisten mit einem noch grösseren künstlerischen Defizit abschloss, als die früheren Versuche. A. R.

RIGA: Ständige Gäste haben uns bisher im Konzertsaal besucht: Raimund von Zur-Mühlen, Anna Stephan und Frau von Niessen-Stone gaben in kurzer Aufeinanderfolge mehrere Liederabende, ein jeder von ihnen nach seiner Art die Vorzüge seiner Kunst wirksam zur Geltung bringend. Zum erstenmal bei uns erschien der Tenorist Alfred Rittershaus. Er hatte sein Auftreten mit der denkbar energischsten Reklame insceniert, seine Bekanntschaft brachte aber durch die unmusikalische Art seines Singens und durch ein Programm, das einem das Gruseln lehren konnte, allgemeine Enttäuschung. Ich glaube, wenn dieser Tenorist Frau Venus die Worte zurufen würde: „O, Königin, Göttin, lass mich zieh'n!" sie hätte keinen Grund, ihm sein Abschiedsgesuch zu verweigern. Carl Waack.

SCHWERIN: Herr W. Kruse vom Stadttheater in Mainz gab einen Lieder-Abend und errang mit seiner schönen Baritonstimme grossen Erfolg. Prof. Berwald und Frau aus Syrakuse (New-York) und der hiesige Konzertmeister Meyer veranstalteten ein Konzert, in dem mehrere Kompositionen Berwalds (darunter eine Violinsonate) verdientes Interesse fanden. Kammersänger Karl Mayer hatte mit einem Lieder-Abend den gewohnten Beifall, aufs beste unterstützt von der Hofpianistin Emma Monick. In einem Konzert, das Frau Prof. Schmidt-Köhne und Prof. Lutter veranstaltet hatten, erregte der letztere wegen seiner ausgezeichneten pianistischen Leistung Bewunderung. C. Burmeister.

STUTTGART: Bis jetzt nur eine Flut von Solistenkonzerten! Als einheimische Künstler nenne ich: Prof. Seitz, der das 25jährige Jubiläum des Dienstes in der Hofkapelle mit einem Violoncellkonzert feierte; Frau Tester, eine Sopranistin von grosser Stimme und ebenso grossem Können; den Pianisten Dunn, Lehrer am Konservatorium, dessen Streben zu den besten Hoffnungen berechtigt. Der Baritonist Reusch (von Friedberg begleitet und durch selbständige Vorträge abgelöst) scheint nicht nach Gefühlstiefe zu graben. Ein Konzert der Frau von Rhyn und des Tenoristen Bergen flösste Hochachtung vor der zwar kühlen, aber vornehmen und doch sehr sympathischen Sopranstimme ein und zeigte Bergens Kunst von der besten Seite; das Programm war bemerkenswert und für Bergens Idealismus bezeichnend. Frau Köhnemann-Zinnow entwickelte eine schöne, nur durch knappen Atem gehinderte Altstimme, vielseitiges Vortragstalent, berücksichtigte dabei mehr den Geschmack des Salons. In einem Konservatoriumskonzert trat die Sopranstimme von Frl. Schreier hervor als für die Öffentlichkeit reif an Schönheit und Gewandtheit. Dr. K. Grunsky.

ZÜRICH: Die Anfänge der Tonhallevorführungen schlossen sich an die guten Orgelkonzerte von Hindermann im Grossmünster an; dann begrüsste man als Introduktion Angerers Prüfungen seiner Musik-Akademie, deren Besuch alljährlich mehr zur fashionabeln Pflicht wird, allerdings auch höchst interessant ist. Dass zu Kirchners Andenken, der doch fast ein viertel Jahrhundert in Winterthur gewirkt hat, kaum Stimmen in den Tagesblättern sich zu dürftigsten Epilogen regten, wurde arg beklagt und nun steht ein würdiges Erinnerungskonzert in Aussicht. Die Saison der grossen Konzerte brachte frisch und ewigjung unsern Hegar, dem namentlich die Interpretation der „Siebenten" hinreissend gelang. Daneben bewunderte man den Geiger Prof. Kruse aus London, dem das Epitheton Virtuose in seiner herabsetzenden Nebenbedeutung absolut nicht zukommt. Der unweigerlich ausverkaufte Saal macht sich kurios neben den leeren Häusern der dramatischen Kunst. Auch das Streichquartett gab bereits den ersten seiner soliden Kammermusikabende. W. Niedermann.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

MUSIKALIEN

Hector Berlioz: Ouvertüren, bearbeitet für Pianoforte zu 2 Händen von Otto Taubmann. No. 1: „Waverley"; No. 2: „Römischer Karnaval"; No. 3: „Beatrice und Benedict"; No. 4: „Sylphen-Tanz" und No. 5: „Tanz der Irrlichter" aus „Fausts Verdammung". (No. 1 bis 3 à M. 2; No. 3 und 4 à M. 1.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

G. F. Händel: Werke für Kammermusik; Kammersonate No. 6 für Cembalo und Flauto. Bearbeitet von Max Seiffert. (M. 1,80.) Ebenda.

F. Weingartner: op. 34. Quartett No. 3 in F-dur für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Partitur und Stimmen. (M. 3.) Ebenda.

Ph. Scharwenka: op. 113. An den König; 40. Ode von F. G. Klopstock für Chor, Sopransolo, Orchester und Orgel. Klavierauszug. (M. 2.) Ebenda.

Bach: „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten", Duett aus der Kantate No. 78; „Jesu, der du meine Seele". Bearbeitet von Siegfried Ochs. (M. 1.) Ebenda.

Anton Hegner: op. 20. Suite für Violoncell und Pianoforte. (M. 3.) Klassische Stücke für Unterrichts- und Aufführungszwecke der Mittelschulen, sowie zum Gebrauche in Orchestervereinen. Bearbeitet von Dr. Heinrich Schmidt. Heft 4. (M. 3.) Ebenda.

A. Bird: op. 32. No. 2: Valse menuet, für Streichorchester. (M. 1.) Ebenda.

Friedrich Gernsheim: op. 74. Fünf Gedichte von Otto Julius Bierbaum. No. 1: Letzte Bitte; No. 2: Frauenhaar; No. 3: Abend; No. 4: Flieder; No. 5: Sturmlied. (No. 1 bis 4 à M. 1, No. 5 M. 2; zusammen M. 3.) Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Gross-Lichterfelde.

Otto Weber: „Mir ist, als wehe es über mich hin ...", Lied für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (M. 1.) „Auf Gassen der Heimat." Gedichte von A. Lobsien, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (M. 1.) „Ich glaub', lieber Schatz ...", Gedicht von Anna Ritter, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (M. 1.) Verlag: K. Ferd. Heckel, Mannheim.

Richard Kahn: „Die Verwaisten", zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 1: „Leise klagt der Rosenbusch", Gedicht von R. Volker (M. 1,20); No. 2: „Wenn der Schwermut Schatten lauern", Gedicht von Thekla Lingen. (M. 1,50.) Ebenda.

Ernst Heuser: op. 40. Drei Klavierstücke. No. 1: Intermezzo. (M. 1,50); No. 2: Impromptu. (M. 1,50); No. 3: Canzonetta. (M. 1,25.) Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Ludwig Schytte: op. 128. Scènes de Pantomimes für Piano. No. 1 bis 3. (No. 1: M. 1, No. 2: M. 1,50, No. 3: M. 1,25.) Ebenda.

Ernst Flügel: op. 61. Walzer in C-dur. (M. 1,50.) Ebenda.

Ed. Poldini: op. 38. „Dekameron." Novellen und Novelletten für Klavier. No. 5: Phantastisches Stück in E. T. A. Hoffmanns Manier. (M. 3.) op. 39. „Blumen" (nach Sprüchen von Fr. Rückert) für Klavier. (M. 2,50.) Ebenda.

Carl Reinecke: op. 264. Trio für Pianoforte, Klarinette und Viola. (M. 7.) Verlag: Bartholff Senf, Leipzig.

W. Junker: op. 42. Deuxième Fantasie pour Piano. (M. 2.) Ebenda.

Ferd. Thieriot: op. 78. Oktett für 4 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelle. (M. 12.) op. 79. Vier Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass. (No. 1 bis 3

à M. 1,50, No. 4 Mk. 2,50.) op. 80. Quintett in a-moll für Pianoforte, Hoboe, Klarinette, Horn und Fagott. (M. 10.) Ebenda.

Carl Piepe: op. 20. Drei Lieder nach Texten von Otto Julius Bierbaum und Arno Holz für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. No. 1 bis 3. (M. 1,50.) Verlag: Mano Naerger, Berlin-Friedenau.

Emil Magnus: op. 12. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Heft 1, No. 1 bis 3. (M. 1,80.) Ebenda.

Joh. Seb. Bach: Klavier-Werke. Band XII. 16 Konzerte. Mit Fingersatz und Vortragszeichen versehen von Carl Reinecke. 2. Abteilung No. 9—16. (M. 2.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hector Berlioz: op. 6. „Der fünfte Mai," Gesang auf den Tod des Kaisers Napoleon. Deutsch revidiert von Felix Weingartner. Klavierauszug mit Text von Otto Taubmann. (M. 1,50.) op. 26 „Kaiserhymne" für 2 Chöre. Deutsche Übertragung von Emma Klingenfeld. Klavierauszug von Philipp Scharwenka. (M. 3.) „Resurrexit" für Chor und Orchester. Klavierauszug mit Text von Otto Taubmann. (M. 1,50.) „Religiöse Betrachtung" für Chor und Orchester. (Aus „Tristia" op. 18 No. 1.) Klavierauszug mit Text von Otto Taubmann. (M. 1.) „Heroische Scene" (Der Aufstand der Griechen). Deutsche Übersetzung von Emma Klingenfeld. Klavierauszug mit Text von Otto Taubmann. (M. 3.) Ebenda.

N. Paganini: Sechs Capriccios und Thema mit Variationen für Violine mit hinzukomponierter Begleitung von Otto Singer. (M. 3.) Ebenda.

Ferd. David: 60 Duette für 2 Violinen. Bearbeitet von Dr. H. Schmidt. Heft I u. II (à M. 1,50). Ebenda.

J. L. Nicodé: op. 22. Ein Liebesleben. 10 Poesien für Pianoforte. (M. 4.) Ebenda.

X. Scharwenka: op. 77. Heft 2. Beiträge zur Fingerbildung. Technische Klavierstudien. (M. 3.) Ebenda.

August Stradal: Sechs Gedichte von Carl Stieler für eine Singstimme mit Klavierbegl. (M. 2,50.) Drei Gedichte von Hildegard Stradal für eine Singstimme mit Klavierbegl. (M. 1,50.) „Wegewart" von S. Wolff. Lied für eine Singstimme mit Klavierbegl. (M. 0,60.) „Auf der Puszta" von Hildegard Stradal für eine Singstimme mit Klavierbegl. (M. 1.) Vier Gedichte von H. Stradal für eine Singstimme mit Klavierbegl. (M. 2.) „Versunken", Gedicht von Carl Stieler für eine Singstimme mit Klavierbegl. (M. 1.) Drei Gedichte von H. Stradal für eine Singstimme mit Klavierbegl. (M. 1,50.) Drei Gedichte von C. Stieler für eine Singstimme mit Klavierbegl. (M. 1,50.) „Schwanenlied," Gedicht von E. Gräfin Ballestrem für eine Singstimme mit Klavierbegl. (M. 0,80.) Zwei Gedichte von H. Stradal für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (M. 1,50.) „Widmung," Gedicht von Carl Stieler für eine Singstimme mit Klavierbegl. (M. 0,80.) Zwei Gedichte von H. Stradal für eine Singstimme mit Klavierbegl. (M. 1,20.) Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegl. (M. 2,50.) Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

E. Humperdinck: „Unter der Linde". (M. 1,20.) Gesang der Rosenmädchen aus „Dornröschen" für Sopran und Alt. (M. 1,50.) Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

Gunnar Foss: op. 5. Drei Tonstücke für die Orgel. Verlag: Wilhelm Hansen, Leipzig.

Fred. Matth. Hansen: Choral med Variationes for Orgel. Ebenda.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Das Bild von Jacques Offenbach, dem „Vollender der Operette", wie ihn der interessante Aufsatz von Erich Urban heisst, das den Komponisten im Alter von 28 Jahren darstellt, ist nach einem seltenen französischen Stich angefertigt.

Einen nicht minder bekannten in Frankreich naturalisierten deutschen Tonsetzer, der wie Offenbach Vergötterung und Unterschätzung in gleichem Masse erfahren hat, zeigt als Illustration des Artikels von Prod-homme das wohlgelungene Porträt des musikalischen Kosmopoliten Giacomo Meyerbeer nach dem trefflichen Kriehuberschen Stich. Eine Schriftprobe stellt der beigefügte kurze Brief dar, den wir im Faksimile wiedergeben.

Die Photographie von Marie Geistinger, der eminent vielseitigen, auf dem Gebiet der Operette ihr Höchstes bietenden kürzlich verstorbenen Künstlerin gehört zum Gedenkblatt von Max Steuer.

An den zehnjährigen Todestag des bedeutendsten russischen Komponisten der Gegenwart möge die Abbildung des Tschaikowsky-Denkmals erinnern, das im Petersburger Konservatorium seine Heimstätte hat.

Von Ludwig Richter, dem gemütvollen, unübertrefflichen Schilderer deutschen Volkstums, dessen hundertster Geburtstag neulich begangen wurde, bringen wir die Reproduktion eines lithographierten Titelblatts, das er 1849 zu Schumanns op. 79 entworfen hat.

Die Bruckner-Plakette von Tautenhayn-Wien, die nur in wenigen Exemplaren geprägt worden ist, stammt aus der Zeit der Wiener Denkmals-Enthüllung.

Unsere diesmalige Musikbeilage hat zum Verfasser den in jüngster Zeit vielgenannten erst 23 Jahre alten Münchener Komponisten Ernst Boehe. Das drollige Bussesche Gedicht „Das Kätzchen" ist von dem begabten Künstler in äusserst lustiger Weise vertont worden.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

III. 3

JACQUES OFFENBACH

Aus dem Musikhistorischen Museum des
Herrn Fr. Nicolas Manskopf, Frankfurt a. M.

III. 3

Giacomo Meyerbeer

Cher & illustre Maître!

Vous serez on ne peut plus bon & aimable, si Vous voulez me faire l'honneur de venir dîner chez moi dimanche prochain 20 Février à 6 Heures. Vous y trouverez quelques personnes de votre connaissance, qui tous seront certainement aussi enchantés de Vous y voir que je le serai moi même.

Veuillez agréer cher & illustre maître l'expression des sentiments les plus distingués de Votre

Mardi

très dévoué
G. Meyerbeer

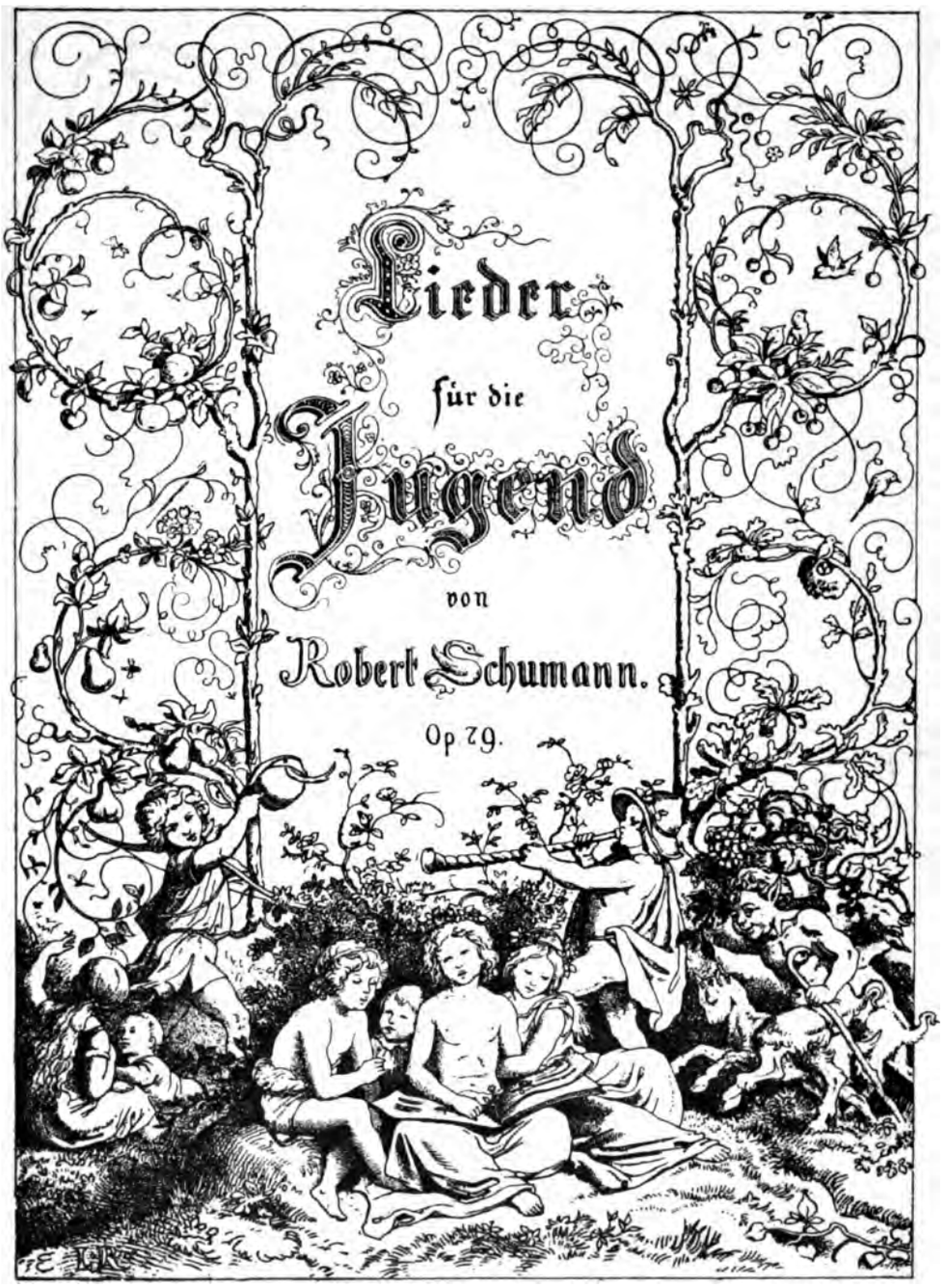
III. 3

BRIEF VON MEYERBEER

MARIE GEISTINGER ○
† 29. SEPTEMBER 1903

III. 3

o DAS DENKMAL TSCHAIKOWSKYS o
IM PETERSBURGER KONSERVATORIUM



Ill. 3

TITELBLATT VON LUDWIG RICHTER

ANTON BRUCKNER-PLAKETTE
VON J. TAUTENHAYN JUN. o

DAS KÄTZCHEN

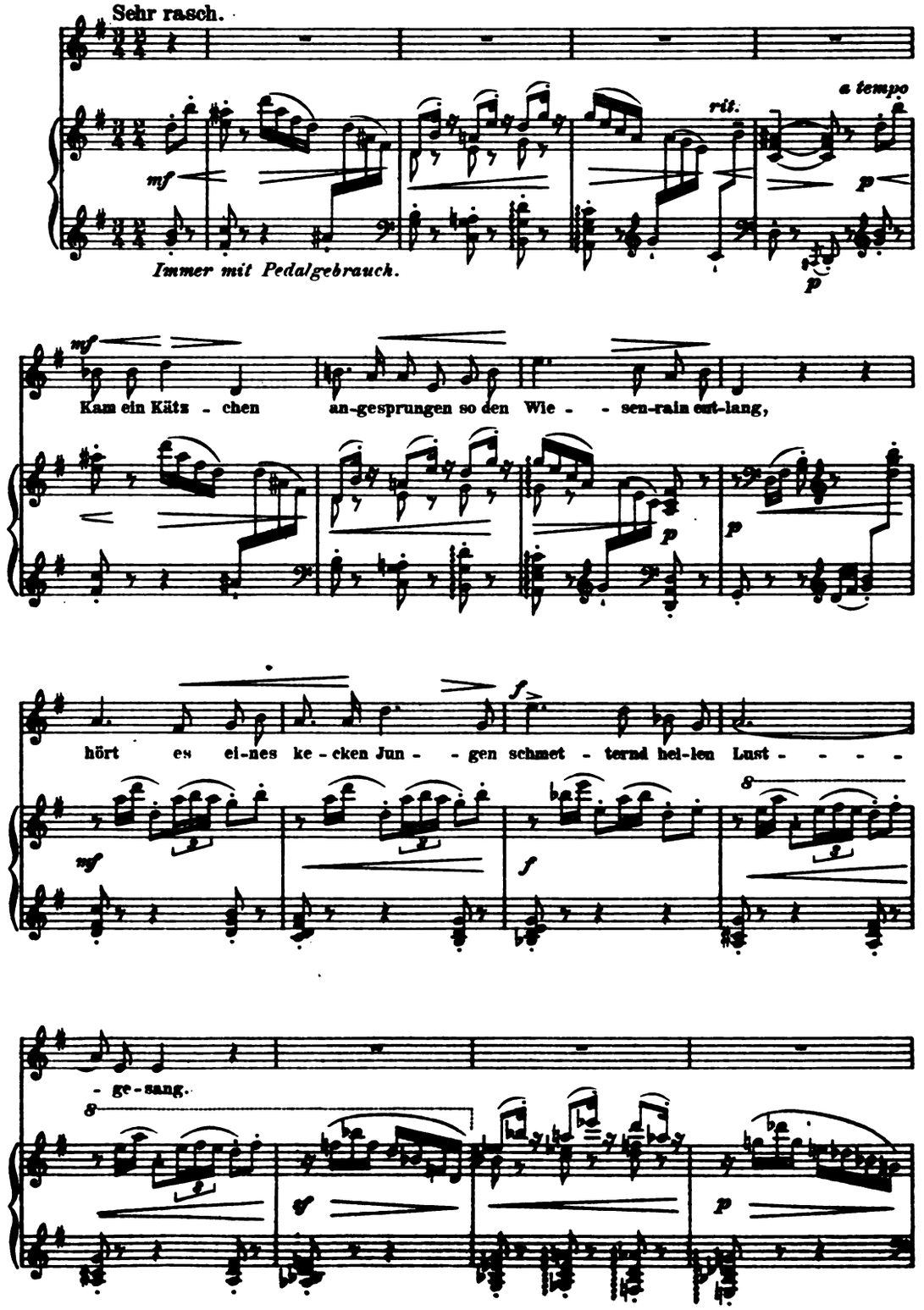
Gedicht von K. Busse
für eine Singstimme und Pianoforte

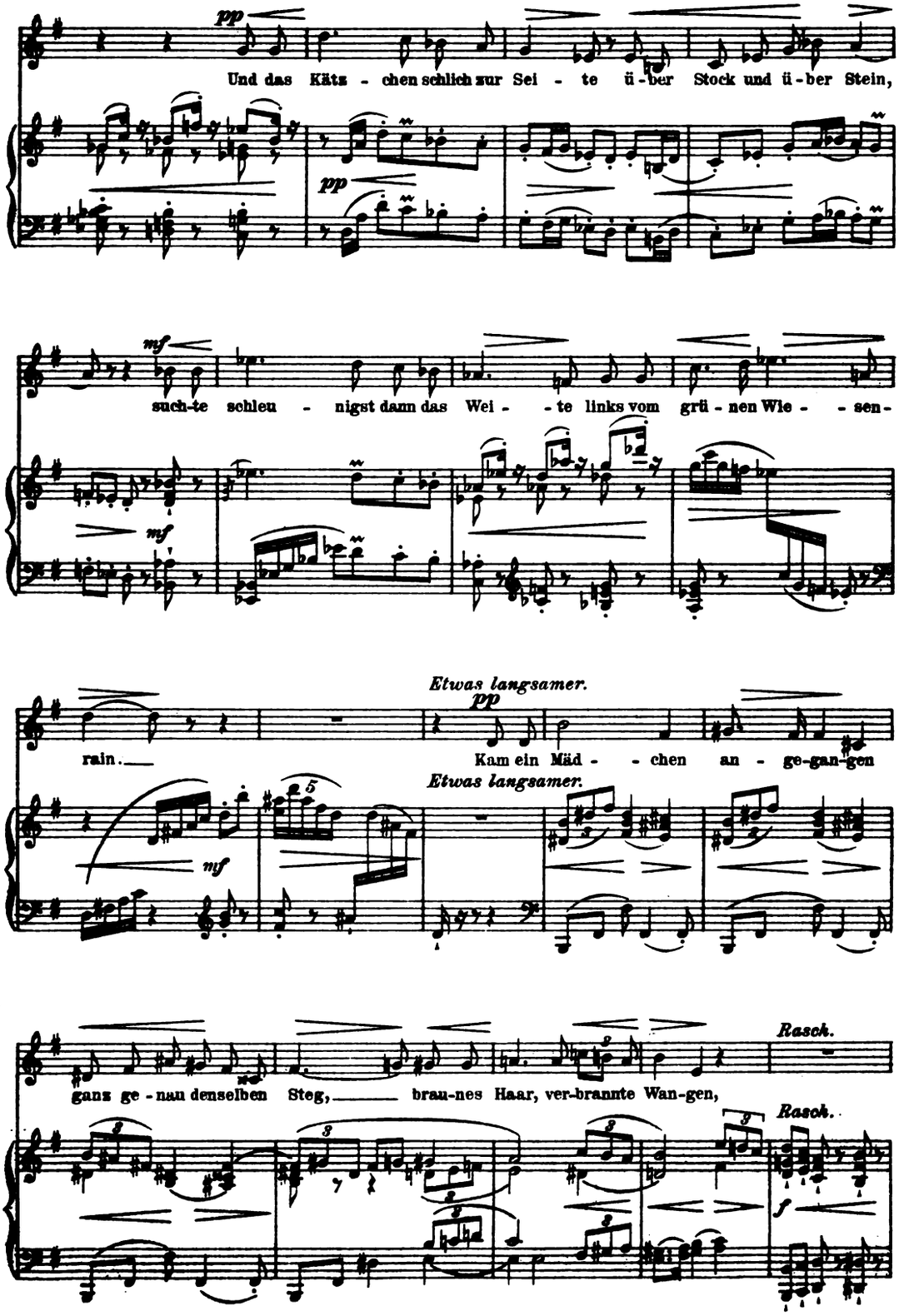
von

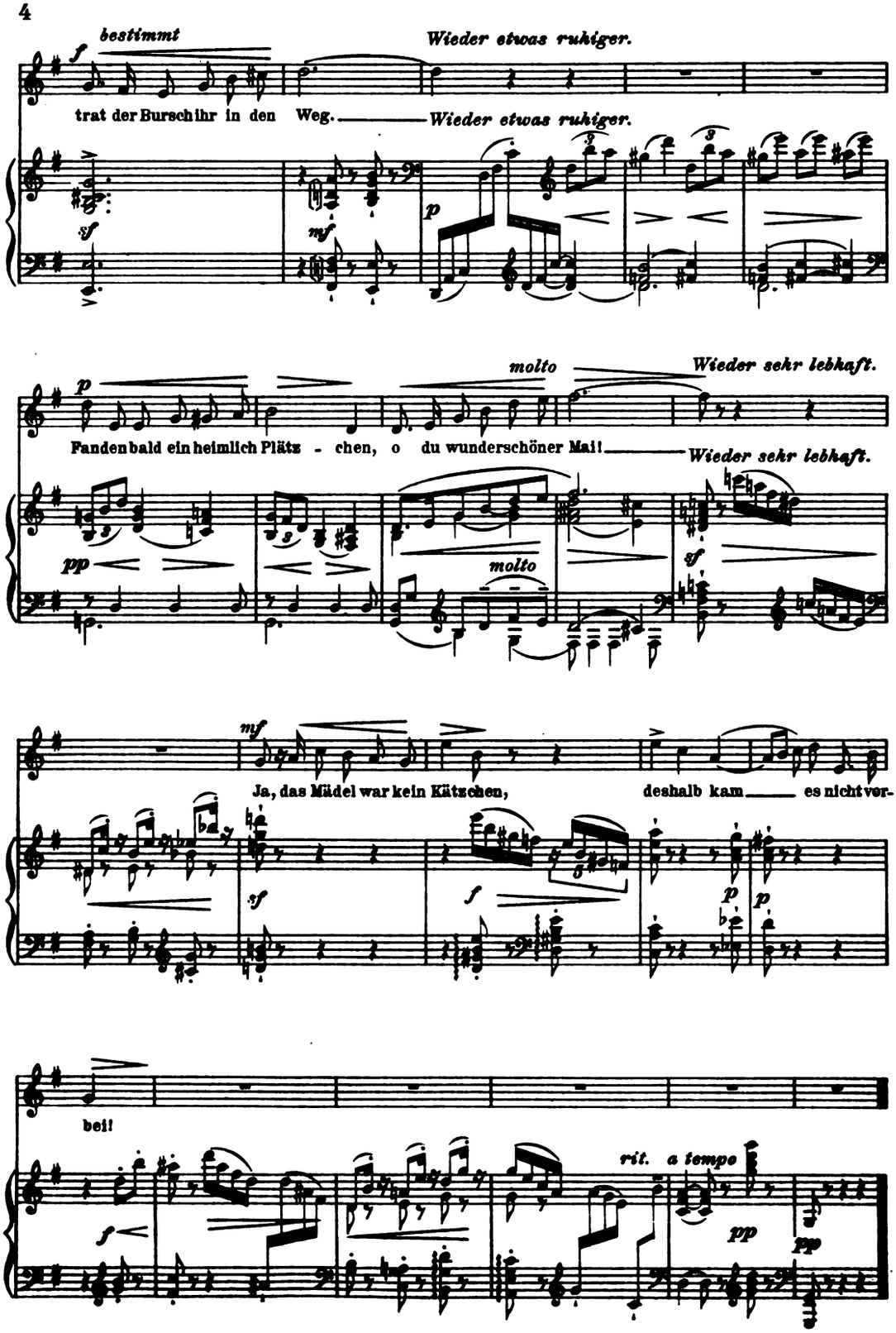
ERNST BOEHE

(Aus „Sechs Lieder")
Op. 4 Nº 5

Mit Genehmigung des Verlages
L. STAACKMANN IN LEIPZIG

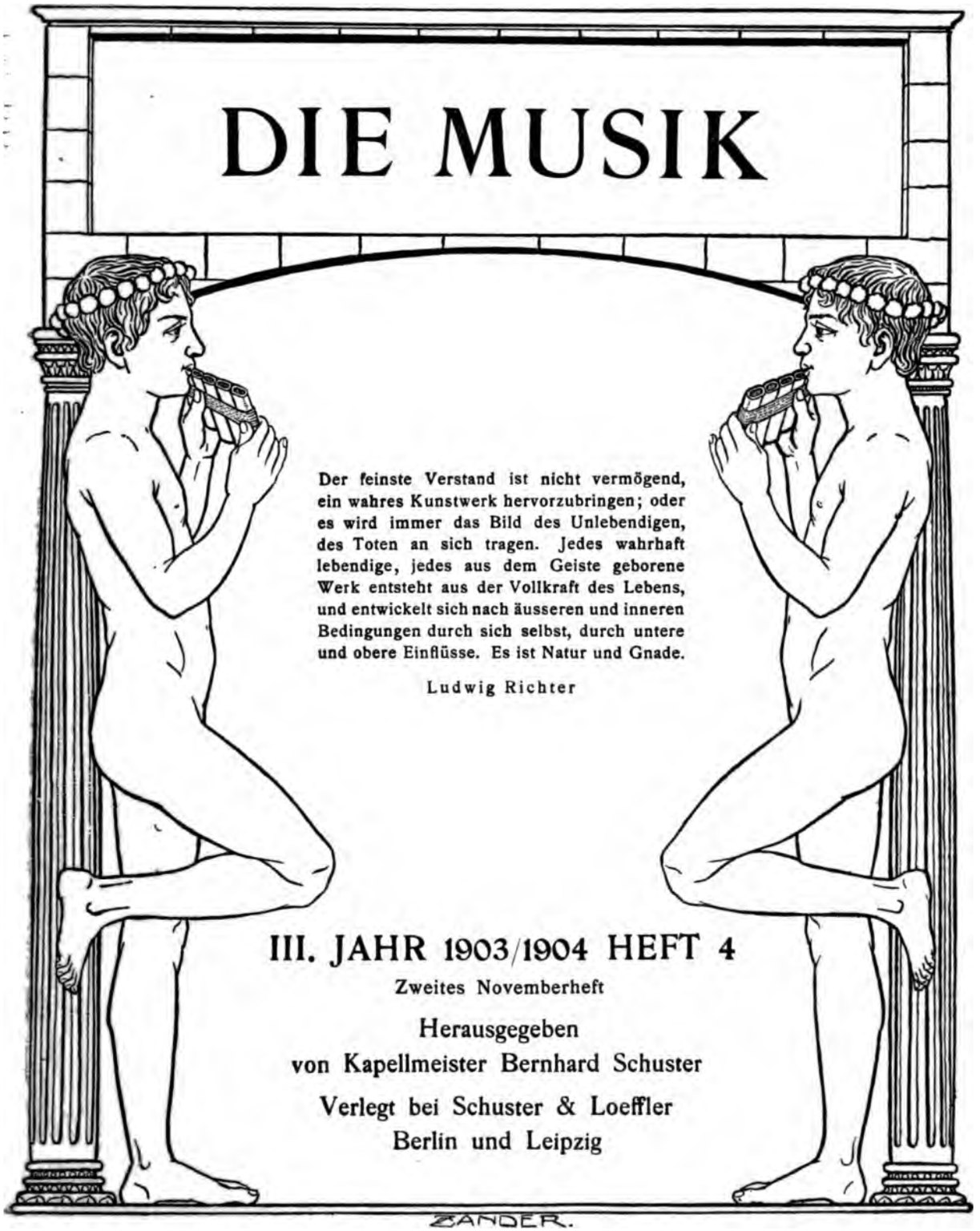

Sehr rasch.
mf
rit.
a tempo
p
Immer mit Pedalgebrauch.
mf
Kam ein Kätz - chen an-gesprungen so den Wie - - sen-rain ent-lang,
p
p
hört es ei-nes ke - cken Jun - - gen schmet - ternd hei-len Lust - - - -
f
mf
f
- ge-sang.
8
cresc.
ff
p


pp
Und das Kätz - chen schlich zur Sei - te ü - ber Stock und ü - ber Stein,
pp
mf
such-te schleu - nigst dann das Wei - - te links vom grü - nen Wie - - sen-
mf
Etwas langsamer.
pp
rain.
Kam ein Mäd - - chen an - ge-gan-gen
Etwas langsamer.
mf
Rasch.
ganz ge - nau denselben Steg, brau-nes Haar, ver-brannte Wan-gen,
Rasch.
f



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg.

DIE MUSIK



Der feinste Verstand ist nicht vermögend, ein wahres Kunstwerk hervorzubringen; oder es wird immer das Bild des Unlebendigen, des Toten an sich tragen. Jedes wahrhaft lebendige, jedes aus dem Geiste geborene Werk entsteht aus der Vollkraft des Lebens, und entwickelt sich nach äusseren und inneren Bedingungen durch sich selbst, durch untere und obere Einflüsse. Es ist Natur und Gnade.

Ludwig Richter

III. JAHR 1903/1904 HEFT 4

Zweites Novemberheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

INHALT

Paul Marsop
Vom Musiksaal der Zukunft. Zweites Ergänzungsblatt: Heidelberg.

Prof. Hermann Ritter
Über Volksmusik und Volksgesang in alter und neuer Zeit.

Dr. Erich Urban
Die Wiedergeburt der Operette (Schluss).

Dr. Wilhelm Altmann
Joseph Mayseder († 21. November 1863).

Besprechungen (Bücher und Musikalien).
Revue der Revueen.
Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau).
Kritik (Oper und Konzert).
Eingelaufene Neuheiten (Bücher und Musikalien).
Anmerkungen zu unseren Beilagen.
Kunstbeilagen.
Musikbeilage.
Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.

VOM MUSIKSAAL DER ZUKUNFT

ZWEITES ERGÄNZUNGSBLATT: HEIDELBERG

von Paul Marsop-München

Das Fest des musikalischen Fortschritts, das uns der wagemutige Wolfrum, der Mann der eisernen Energie, in Heidelberg bereitete, ist glänzend verlaufen. Um so schwerer wiegt der Erfolg, als er von einer sehr häkligen Zuhörerschaft bekräftigt wurde: seit 1882, dem unvergesslichen ersten Jahre der Parsifal-Aufführungen, sah man nie so viele Kritiker und Füllfedern beisammen als jetzt in der neuen Stadthalle am Neckar. Wer ausblieb und nicht gegen seinen Willen zurückgehalten wurde, hat alle Veranlassung, es zu bereuen: denn schon heute bricht sich die Erkenntnis Bahn, dass das Heidelberger Fest einen Wendepunkt in unserem gesamten Konzert- und öffentlichen Musikwesen bedeutete.

Was ist als Hauptergebnis jener an edlen Genüssen wie an belehrsamen Erfahrungen überreichen Tage anzusehen?

Dass selbst in einem Raume, der nichts weniger als einen echten und rechten Musiksaal darstellt, durch zweckvolle, mit Takt und Geschmack getroffene Vorkehrungen, durch Tieferlegung des Orchesters, beziehungsweise durch Verdeckung des ganzen Musikapparates sich ausserordentlich bedeutende ideale Wirkungen erzielen lassen.

Wer vor dem Beginn der ersten Festaufführung die Halle betrat, hatte ein Gefühl der Enttäuschung niederzukämpfen. Das war ja wiederum der Gesellschafts-, der Kasinosaal ohne bestimmte architektonische Physiognomie, wie man ihn so ziemlich in allen deutschen Residenzen und mittleren Städten findet: rechteckiger Grundplan, breite umlaufende Galerieen im ersten Stock; am Mittelbalkon die landläufigen Stuckverzierungen im Konditorstil; in den Gewölbekappen gleichförmige, riesige Reichsadler mit ausgerenkten Flügeln; an der Decke spielerisch angebrachte rote, blaue und gelbe Glühlichter. Unwillkürlich sucht der Blick nach der üblichen, wie aus einem Kinderbaukasten herausgepackten, vom grellen Schein der Bogenlampen überfluteten Estrade, auf der das theatralische Gebahren von Dirigenten mit der Byron-Locke und dem „süssen“ Augenaufschlag, die Verführungskünste der Solistinnen, die für ein hochmodernes Schneideratelier Reklame machen, und die akrobatischen Übungen sämtlicher Instrumen-

talisten das rechte Relief erhalten. Doch Ungewohntes zeigt sich unseren Blicken. Wir gewahren eine weite Nische, vor der sich eine ziemlich hohe, auf einen dunkelroten Ton gestimmte, oben am Rande nach innen umgebogene Wand hinzieht. Dahinter, zu Beginn des Rundes, rechts und links ein Boskett hochstämmiger, grüner Pflanzen. Tribünen, Pulte, Musiker sind nicht zu sehen. Im Hintergrunde die Reihe der Orgelpfeifen, von schlichtem, dunklem Holzwerk umrahmt. Ein Vorhang in der gleichen Farbe und ebenso gemustert wie jene Schallwand wallt von der Brüstung einer unter dem gewaltigen Instrumente befindlichen Galerie herab und verdeckt die Sängerinnen, die den abschliessenden Chor in Liszts Dante-Symphonie auszuführen haben. Und nun wird, in wohlgeregelten Abstufungen, die Halle soweit verdunkelt, dass nur noch ein mässiges Dämmerlicht herrscht. Das in seiner monumentalen Einfachheit grandiose Thema der Bachschen Orgelfuge in Es-dur erklingt: verschwunden ist alles Kleinliche, Weltliche, der ganze Trödelkram und Markt der Eitelkeiten rings um uns her. Befreit atmen wir tief auf: wir sind im Heiligtume der grossen Kunst, die uns ans Herz greift wie nie zuvor. Still, ehrfurchtsvoll lauscht die gesamte Gemeinde, die Ungläubigen, die Zweifler, die sich willig Hingebenden der Stimme des Genius.

Solches habt ihr im Gotteshause auch an euch erfahren, hör' ich sagen. Recht wohl; wem gereicht es zum Leide, wenn uns auch jeweilig im Profanbau religiöse oder dem Religiösen verwandte Stimmungen umfangen? Nach einer kurzen Pause setzen die Instrumente mit dem Abendmahls-Thema des Vorspiels zum „Parsifal" ein. Welches Wunder begibt sich? Sind wir wie mit einem Zauberschlage an die Weihestätte von Bayreuth versetzt? Vieles klingt ähnlich, wie man es dort im Amphitheater hört, wenn auch ein völliges Ineinanderaufgehen der Streicher- und Bläserchöre nicht zu ermöglichen ist, wie es die Gesamtanlage und die unvergleichliche Akustik des Festspielhauses bewirken. Doch der relative Gewinn gegenüber Aufführungen mit offenem Orchester ist so gross, dass man sich sagt: begehen Wagnerianer einmal die Inkonsequenz, dass sie das herrliche Stück, den Absichten seines Schöpfers zuwider, von der Bühnenhandlung loslösen, so können sie es allein in einer der Heidelberger Einrichtung analogen Art zur Aufführung bringen. Wie weit hier die Illusion, in die Sphäre eines feierlichen Dramas einzutreten, durch die Verdunkelung des Raumes genährt wird, das bedarf keines umständlichen Nachweises.

Es war ein feinsinniger Gedanke Wolfrums, diesem Vorspiele Liszts Symphonie zu Dante's „Divina commedia" folgen zu lassen. Von den jedem modernen Musiker geläufigen thematischen Wechselbeziehungen zu schweigen: wohl in keiner anderen Tondichtung Liszts nähert sich seine

Instrumentation, vornehmlich in der Behandlung der tiefen Holzbläser bei rezitativischen Stellen, so beträchtlich der wagnerischen. Läuterung und Verklärung ist ferner der Grundgedanke beider Werke; auch der „Parsifal" führt uns von der Hölle durch das Fegefeuer — Einleitung zum dritten Aufzuge — in den Himmel. Ich muss bekennen, durch die Heidelberger Wiedergabe zur Symphonie Liszts in ein weit innigeres Verhältnis getreten zu sein; nicht wenige derer, die dem ersten Festkonzert beiwohnten, teilten mit mir die Empfindung, dass wir ihr erst jetzt völlig gerecht werden können. Liszt zog es seiner Zeit in Erwägung, die Vorführung der beiden Sätze mit Dioramen-Bildern begleiten zu lassen. Sollte er überhaupt an dieser Idee festgehalten haben, so würde er sicherlich von ihr zurückgekommen sein, wenn es ihm beschieden gewesen wäre, eine Wiedergabe des Werkes mit verdecktem Orchester und bei Verdunkelung des Saales zu erleben. Um wie viel stärker arbeitet unter solchen Gegebenheiten die Phantasie des empfänglichen Hörers! Und es ist ja der sehnliche Wunsch nicht nur des wahrhaften Tondichters, sondern jedes echten Künstlers: dass der Mitgeniessende gleichsam zum Nachschaffenden, also im hohen Sinne zum künstlerischen Genossen werden möge. Mühelos fanden wir zu Heidelberg den Zugang in die Stimmungswelt Liszts. Alles schien mit verdoppelter Bildkraft sich darzustellen; die Sologeige, die Klarinetten dünkten uns wie lebende Wesen zu reden. Es war, wie wenn uns ein Riesenvogel auf seine Fittiche genommen hätte und mit uns durch die Kreise des Inferno auf- und niedergeschwebt wäre. Niemand brauchte noch einen Kommentar, niemand dachte mehr an ein Diorama. Auch die Dehnungen und Wiederholungen im zweiten Teile kamen uns als solche kaum zum Bewusstsein. Es ging uns ähnlich, wie wenn es uns in einer Galerie ein Gemälde besonders angetan hat und wir von einem unwiderstehlichen Drange getrieben werden, immer wieder davor zu treten, es uns von neuem einzuprägen. Wundervoll war am Schluss die Wirkung des „Magnificat" — auch da ertönten, wie im Weihefestspiel, „Stimmen aus der Höhe."

Konnte neben jenen Tonschöpfungen Wagners und Liszts am gleichen Abend einer der Lebenden mit einer symphonischen Dichtung zu Worte kommen, so war es Richard Strauss mit „Tod und Verklärung." So fasst ein Moderner, der etwas zu sagen hat, den Kampf mit der Welt und mit den allzu ungestümen Trieben in der eigenen Brust auf, so schildert er das letzte Ringen mit dem Schicksal, das Hinüberschweben ins Nirwana, so symbolisiert er in aufsteigenden Klängen den immer heller erschimmernden Strahlenkranz des Nachruhmes. Auch zu Strauss konnten wir an jenem Abend sagen: wir brauchen kein Programm. Nie zuvor ist uns deine Linienführung so logisch, deine Architektur so übersichtlich erschienen. Wie

aber der Polyphonie von Strauss, so kommt auch der Klangpracht seiner Partituren das stufenweise abfallende, verdeckte Orchester und seine Idealisierung durch die Schallwand zustatten. Freilich werden für eine Wiedergabe des „Heldenleben", auch des „Zarathustra" innerhalb dieser Anlage die einzelnen Instrumental-Familien anders zu gruppieren sein, wie für die von „Tod und Verklärung".

Just durch die Heidelberger Erfahrungen ist mir's vollkommen deutlich geworden, dass die symphonischen Dichtungen unserer Tage ebensosehr einer neuzeitlichen Orchesteranlage bedürfen, wie ein „Guntram", eine „Ingwelde", eine „Rose vom Liebesgarten" des „mystischen Abgrundes" zwischen Scene und Amphitheater. Die Schulmeister klagen gar beweglich über die, wie sie sagen, übermässige Häufung der Bläser in den Instrumentalwerken von Strauss. Nun denn: wem Fortschrittsohren gewachsen sind, der wird sich über jede ausgiebige Bereicherung der Darstellungsmittel freuen. Andererseits jedoch: je gewaltiger die dynamischen Explosionen im Musiksaal krachen, je mehr Systeme sich in der Partitur übereinander auftürmen, je verwickelter sich das Gewebe der Stimmen ausnimmt, um so notwendiger erscheint es, ein gelegentlich hervortretendes Übermass von Tonfülle zu neutralisieren und es auch dem weniger Geübten zu ermöglichen, das Miteinander ohne Anstrengung zu überschauen. Mein verstorbener Freund Berwin legte mir einmal in der Bibliothek von S. Cecilia zu Rom eine zweiundvierzigstimmige Messe von Ballabene vor. Kaum dass ich hineinblickt, traten mir die Schweisstropfen auf die Stirn. Dann aber wurde mein Angstgefühl wenigstens insoweit gemildert, dass ich mir ins Gedächtnis rief, wie gut man in einer dämmerigen Kirche, bei verdecktem Musikapparat, die Stimmen „übereinander" hört. Im Konzertsaal kommen uns die Verdunkelung und die Schallwand zu Hilfe. Wer sich ehedem in den von Hans von Bülow geleiteten Aufführungen zum rechtschaffenen Zuhörer erzog, dem wird die kristallklare Orchesterdiktion des Meisters der Meister vom Stabe unvergesslich bleiben. Ich hatte das Glück, gegenwärtig zu sein, als Bülow einmal „Tod und Verklärung" über alle Beschreibung schön herausbrachte. Dennoch habe ich selbst damals Einzelheiten nicht oder doch nicht so deutlich gehört, die mich zu Heidelberg in helles Entzücken versetzten. Die Folgerungen liegen auf der Hand.

Wie Bülow, so ist auch Richard Strauss nur in sehr bedingtem Grade Brucknerianer. Aber er hat es mit dem grossen Verewigten gemein, dass er für jedes Werk, das auf seinem Dirigentenpult liegt, mit seiner ganzen Persönlichkeit einsteht. So erzielte unter seiner Führung insbesondere der erste Satz von Bruckners „Neunter" zu Heidelberg eine tiefgreifende Wirkung. Ein Staatsgeheimnis verrate ich nicht, wenn ich berichte, dass

Strauss in die liebliche Neckarstadt mit der Absicht kam, die Tonschöpfung „offen" zu dirigieren, dass er jedoch, nachdem er mit der Einrichtung Wolfrums Fühlung gewonnen hatte, zum Entschluss gelangte, die Aufführung „gedeckt" zu leiten. Zum Heile des Wiener Symphonikers. Auch über Bruckner dürften wir unser Urteil in manchem umzurevidieren haben, sobald erst sein gesamtes symphonisches Lebenswerk in Aufführungen mit unsichtbarem Orchester an uns vorübergezogen sein wird. Schon in Heidelberg lernten auch die, welche ungefähr seit Anfang oder Mitte der achtziger Jahre Bruckner-Propagandisten sind, nicht weniges hinzu. Vor allem, wie tief Bruckner in Richard Wagner wurzelt. Nicht auf Anklänge an Themen der „Faust-Ouverture", des „Tristan", des „Parsifal", wie sie sich im dritten Satz der unvollendeten „Neunten" finden, sei damit hingedeutet — dergleichen hört auch ein kleiner Konservatorist heraus. Ebensowenig spiele ich auf die Verwendung der Tuben bei Wagner und bei Bruckner oder auf Ähnliches an. Vielmehr möcht' ich sagen: wir erfassen erst jetzt, wie stark der Dramatiker in der Seele des Symphonikers reflektierte, der mehr oder weniger an den überkommenen Formen seiner Kunst festhielt. Findet das von Wagner ausgehende glühende Licht in Bruckner sozusagen ein hinreichend grosses und reines Stück Spiegelfläche, dann entsteht Stimmungsmusik von einer Intensität des Ausdrucks, von einer Wärme des Lokaltones, dass wir bald im Innersten erschüttert, bald förmlich berauscht werden. Stösst jedoch jener Lichtstrom bei Bruckner auf Hemmungen, als da sind: Entwicklungsgesetze einer wenn auch noch so ausgeweiteten Sonatenform, Grenzen der ästhetischen Kultur und Auffassung, Brüchiges, Unausgereiftes, Unausgeglichenes in einer an sich mächtigen Persönlichkeit, dann stockt die Produktion bei Bruckner, dann gibt es für den anteilvoll Zuhörenden jene leeren Stellen, in denen fortmusiziert, aber nicht fortgeschritten wird, dann klaffen Risse im Aufbau. Über beides: über das reich und kühn Romantische in dem Bruckner, in welchem wir fast ein individuelles Stück Wagner verehren, und ebenso über das unrettbar Fragmentarische in ihm erhalten wir erst vollen Aufschluss, wenn wir den gewohnten Mechanismus des Orchesters nicht mehr vor uns arbeiten sehen, uns nicht mehr einzureden vermögen, dass eine solch ungeheure Mühle nicht leer gehen könne. Das Tragische in Bruckners Tondichtungen — ich möchte seine letzte Symphonie schlechthin „die tragische" nennen — es kündet einerseits fraglos sein hartes Lebensgeschick, sein Ringen mit sich, mit dem, was ihm Versuchungen zu sein dünkten, mit Not und der sich feindlich gegen ihn kehrenden Aussenwelt. Es deutet aber auch zum anderen auf das Kunstwerk, die Tragödie Wagners, ihren Stimmungskreis und Gefühlsinhalt. Der lyrisch-symphonische Strom fliesst fast immer aus diesen beiden Quellen zusammen. So auch in der „Neunten",

will sagen in ihrem ersten und dritten Satze — dem ich nicht das „Tedeum" des Meisters angereiht wissen möchte. Denn hier ist augenscheinlich Bejahung, in der Symphonie strikte Verneinung des Willens zum Leben, insoweit sie durch die Kunst und ihre Mittel ausgesprochen werden kann. Der zweite Satz und sein Trio muten mich an wie zwei Totentanz-Blätter voll grimmigen, verzweifelten Humors, die Orchestrierung durch Berlioz befruchtet, die Form von Beethovenscher Straffheit, wie stets in den Scherzi Bruckners. Im übrigen sei auf die liebevoll und erschöpfend durchgeführten Erläuterungen des Werkes verwiesen, die Karl Grunsky in dieser Zeitschrift (II. Jahrg. Heft 11) und anderen Orts gegeben hat.

Vom genialsten aller Fragmentaristen zur problematischen Kunst an sich, zum Melodram. Das „Hexenlied" gewann sich beim Heidelberger Fest noch stürmischeren Beifall, machte hier einen noch stärkeren Eindruck als gelegentlich der Wiedergabe, die uns die Baseler Tonkünstler-Versammlung gebracht hatte. Ganz rein freilich war auch dieser Eindruck nicht, konnte er nicht sein. Soweit ein Ineinanderaufgehen von Rezitation und symphonisierender Darstellung überhaupt möglich ist, halfen dazu ebensosehr Schillings, der im verdeckten Orchester aus seiner überaus reizvollen Partitur als ausgezeichneter Dirigent die feinsten Abschattierungen des clair obscur entwickelte, wie Ernst von Possart, der, frei über den Instrumentalisten stehend, mit seinem über zwei Oktaven umfassenden Organ wieder neue klangliche Wunder wirkte. Doch wenn selbst zwei Engel Ton zu Ton, aber in verschiedenen Sprachen, fügten, ergäbe sich ein Erdenrest, zu tragen peinlich. Dazu drängte sich zwischen den geistvollen Sprecher und den selten feinfühligen Tondichter des öfteren jemand störend hinein. Nämlich Ernst von Wildenbruch, der Verfasser des Textes. Ich bin nicht Politiker, nicht einmal Demokrat, erfreue mich also harmlos an den vortrefflichen Scenen in den Hohenzollerndramen des kurmärkischen Schiller. Insgleichen schätz' ich ihn als gestaltungskräftigen Novellisten. Aber für die tränenselige Pathetik seines Hexenliedes hab' ich nicht allzuviel übrig. Wozu benötigt auch Schillings eines Wildenbruch? Er ist Manns und Poet genug, um aus Eigenem eine runde Dichtung zu Papier zu bringen. Und zwar für ausgeführte Gesänge mit Instrumentalbegleitung, wie just die neuen Heidelberger Einrichtungen und die an sie sich anschliessenden, aus ihr weiterhin sich entwickelnden sie zeitigen werden.

Solches und ähnliches war aus den Vorführungen zu lernen, die uns bei völlig verdecktem Orchester zu Heidelberg geboten wurden. Jetzt bitte ich den Leser, durch eine der an den beiden Enden des Schallschirms

angebrachten Türen mit mir zu schlüpfen und sich die Anlage in der Nähe zu betrachten.

Als vor fünfzehn Jahren die erste Aufführung der „Meistersinger" im Festspielhause stattfand, wollte es mir, ungeachtet der ausgezeichneten Leitung des damals noch jugendfrisch empfindenden Hans Richter und seiner Getreuen, unbeschadet meiner bayreuthfesten Gesinnung doch dünken, dass unter anderem im Vorspiel und während der Scenen auf der Festwiese die Trompeten, in der Einleitung zum zweiten Akt die hohen Holzbläser nicht ganz zu ihrem durch die Partitur gewährleisteten Rechte kämen. Wie da Abhilfe schaffen? Ich schlug vor, die einzelnen Podien der Orchesterterrasse derart von einander abzulösen, dass jedes von ihnen, unabhängig vom anderen, durch hydraulische oder elektrische Kraft beliebig hoch oder tief gestellt werden könnte — wobei dann natürlich über dem Ganzen genügend freier Raum geschaffen werden müsste. Unsere Mechanik wäre derart entwickelt, dass ein Druck auf einen am Dirigentenpult befindlichen Knopf genügen würde, um eine „Etage" geräuschlos hinauf oder hinunter zu bewegen. Beim Vorspiel zu den „Meistersingern" stünde dann beispielsweise das Teilpodium, auf dem Trompeten und Posaunen untergebracht wären, ziemlich hoch, würde aber sodann, sobald der Vorhang sich teilte, abwärts gesenkt. Es wurden dazumal über diesen Vorschlag allerhand Scherze gemacht — was mich nicht abhielt, ihn von Zeit zu Zeit zu wiederholen. Ich bin fest davon überzeugt, dass ich mit ihm auch im Theater durchdringen werde. Wagners Erfindung der verdeckten Orchesteranlage, wie er sie im Festspielhaus ausgestaltete, ist sicherlich eine geniale, aber recht wohl der Verbesserung fähige.

Wie ich mir eine ungefähr analoge Einrichtung für den „Musiksaal der Zukunft" denke, das habe ich in dieser Zeitschrift eingehend beschrieben, und bitte die Gesinnungsfreunde, die sich mit unseren Reformfragen ernstlich beschäftigen, die hierauf wie auch die auf die ganze Konstruktion und Ausschmückung des Saales bezüglichen Darlegungen freundlichst durchsehen zu wollen. („Die Musik," erstes Oktoberheft 1902 und erstes Juniheft 1903.) Aus Raumrücksichten habe ich hier Wiederholungen zu vermeiden. Im Musiksaal der Zukunft soll sich die veränderte Orchesteranlage als Kern, als Hauptbestandteil eines logisch durchgeführten Bau-Organismus darstellen. Bis es jedoch soweit käme, gälte es, in Räumen, wie sie einmal vorhanden sind, annehmbare Provisorien zu schaffen, deren ich eine Anzahl skizzierte.

Nicht Reden, Taten sind entscheidend. Philipp Wolfrum bleibt das Verdienst gesichert, die erste durchgreifende Reformtat auf dem vielumstrittenen Gebiete vollbracht zu haben. Einen idealen Saal, wie auch er ihn sich erträumte, vermochte ihm keine gütige Fee aus dem Boden

hervor zu zaubern. Was er jedoch mit unerhörter Energie ungünstigen Umständen abrang, das ist wahrhaft bewunderungswert. Sehen wir uns seine Einrichtung an.

Die Mitte einer grossen, nischenförmigen Einbuchtung nimmt ein ungefähr quadratisches Podium ein. Es zerfällt in vier Teile. Jeder ist vom anderen völlig unabhängig und kann mit Hilfe einer Kabelwinde beliebig hoch oder tief gestellt werden. Man vermag also alle vier Teilpodien auf das Niveau des Saales zu bringen, daher für Feste, bei denen die Musik nur gefällig Hilfsdienste leistet, den Nischenraum im Zusammenhang mit dem Saalparkett zu benutzen. Man ist imstande, selbige Teilpodien von der Saalebene aus terrassenförmig aufsteigen zu lassen — die bisher übliche Disposition — oder Stufe für Stufe abfallen zu lassen — Anlage des Orchesterraumes im Bayreuther Festspielhause und im Münchner Prinzregenten-Theater. Je nach Charakter und Instrumentierung der wiederzugebenden Tondichtung ist somit der Dirigent fähig, die ihm gut dünkende Anordnung zu treffen. Nun bedingten es die Rücksicht auf die in Heidelberg für gewöhnlich zu Gebote stehenden Kräfte und der haushälterische Sinn der Stadtväter, dass das Podium nur für einige fünfzig Musiker berechnet wurde. Wolfrum brauchte aber diesmal eine ungewöhnlich starke, eine Musikfest-Besetzung — er hatte die „Meininger“ und Militärbläser der vortrefflichen Karlsruher Regimentsmusik Boettges zur Mitwirkung eingeladen. Demgemäss sah er sich genötigt, einen Teil der Streicher sowie die Harfen noch auf dem Niveau des Saales unterzubringen, den Schallschirm, der sonst unmittelbar vor den allmählich abfallenden Teilpodien steht, um ein mässiges Stück in die Saalebene hinauszurücken und ihn bis auf 2,40 Meter zu erhöhen. Dieser Schallschirm besteht aus leichtem, gebogenen Holz und ist nach aussen zu mit einer tapetenartig bemalten Leinwand verkleidet; er lässt sich durch Anwendung eines einfachen Mechanismus um etwa dreiviertel Meter herunterschrauben. Auch ist an ihm eine Art gleichfalls nach innen zu überhängender Kappe anzubringen; man befestigt an seinem oberen Rande ein leichtes Reifengestell und überdeckt es mit einem weichen Tuch. — Von drei Seiten, rechts, links und im Hintergrunde läuft um das Podium eine breite Estrade: sie nimmt, wie das bei der Wiedergabe der Wolfrumschen Festmusik und des „Taillefer“ geschah, die Chöre und die Gesangs-Solisten auf. Sollen, wie für die Aufführung der „Schöpfung“ durch den „Volkschor“, grössere Massen untergebracht werden, dann ziehen sich die Teilpodien gegen die Orgel zu aufwärts und bilden mit den umlaufenden Estraden eine die gesamte Nische ausfüllende, ansteigende Sängerbühne.[1]) Bei dieser Gelegen-

[1]) Auch dieser Volkschor ist durch den unvergleichlichen Organisator Wolfrum ins Leben gerufen worden. Etwa fünfhundert Männer und Frauen, denen man zum

heit musste das ganze, dem Haydn-Stil entsprechend verhältnismässig schwach besetzte Orchester auf der Saalebene Unterkunft finden, war aber durch den Schallschirm gedeckt. Wer in Zukunft ein Podium nach dem Vorbild des Heidelberger konstruiert, wird es ansehnlich geräumiger anlegen müssen, damit auch ein modern ausgestattetes Orchester und eine Anzahl Sänger auf den absteigenden Flächen unterzubringen sind. Zu erwähnen ist noch, dass der nach Wolfrums Angaben gefertigte, mit den Pfeifen durch ein elektrisches Kabel und einen Luftschlauch verbundene Spieltisch für die Orgel an jede beliebige Stelle, also auch unmittelbar neben das Pult des Dirigenten gerückt werden kann.

Treten wir jetzt wieder in den Saal zurück. Wie nimmt sich das Gesamtbild der Nische bei verdecktem Apparat und stark eingezogener Beleuchtung aus?

Vom Parkett aus gewahrt man weder die Ausführenden noch den Dirigenten. Ebensowenig vom Mittelbalkon. Hingegen sieht man von einer Anzahl Plätze der Seitengalerieen die tief sitzenden Bläser, das Schlagzeug, schliesslich auch den Kapellmeister. Wird demnach ein Saal von herkömmlicher Bauart mit der Wolfrumschen Orchesteranlage versehen, so ergibt sich folgerichtig die Notwendigkeit, ähnliche Seitengalerieen etwa zu drei Fünfteln abzusperren.

Brennen im Zuhörerraum nur noch die sogenannten Notlampen — die übrigens bei unruhigem Flackern der Flämmchen wunderliche Schattenbilder an der Wand hervorrufen und somit besser durch Kerzen zu ersetzen wären —, ist also dort die Decken- und die seitliche Beleuchtung durch Ampeln und Wandarme abgestellt, so erhält der Saal immer noch soviel indirektes Licht von der Musiknische her, dass nicht nur die Form, sondern auch die Farben des Schallschirmes deutlich zu unterscheiden sind. Vom Balkon aus gesehen, nahm er sich gar nicht übel aus: er schien da gleichsam als Unterbau für die im Hintergrunde aufragende Masse der Orgel zu dienen. Weniger gut liess er sich für die Zuhörer an, welche die ersten Reihen im Parkett inne hatten, also dicht davor sassen. Indessen ist billigerweise zu bedenken, dass in Heidelberg nur sehr bescheidene Mittel zur Verfügung standen; für bare 500 Mark lässt sich eine solche ausgedehnte, zerlegbare Holzwand, zumal wenn sie haltbar gearbeitet sein soll und bei der Verlässlichkeit unserer durch sozialpolitische Angelegenheiten so stark in Anspruch genommenen Handwerker erst in der letzten

---

guten Teil den Kampf um das tägliche Brot ansah, standen vor uns und taten dem Meisterwerke Haydns alle Ehre an: herzhaft sichere Einsätze, gute Aussprache, lebendiger Vortrag. In einzelnen Gruppen, zu je fünfzig oder sechzig, waren sie von Schullehrern vorbereitet worden; manche kennen die Noten nicht und singen nach dem Gehör.

Stunde fertig wird, beim besten Willen nicht noch mit erlesenem Geschmack dekorieren. In Kunststädten wie München, Karlsruhe, Dresden, Düsseldorf würde es den jungen Architekten und Malern weder sonderliche Mühe machen, noch viel Zeit kosten, einem solchen leichten Einbau eine gefällige Linienführung zu geben und die Fläche zwischen Sockel und der nach innen zu überhängenden Kappe in Zeichnung und Farbe derart zu beleben, dass die Hauptmotive der Innen-Architektur und Ornamentik des Saales wieder zur Verwendung gelangen. Verhängte man noch die blank herausstechenden Orgelpfeifen und mit ihnen den ganzen Hintergrund der Nische durch einen Prospekt, der in geschickter perspektivischer Malerei gleichfalls die Säulen- und Pfeilerstellungen des Saales und seine koloristischen Hauptwerte wiederspiegelte, so würde bei gedämpftem Licht im Hörer die Illusion erweckt werden, dass er etwas einigermassen organisch Durchgeführtes vor sich habe. Auch möchte ich vorschlagen, den Schallschirm völlig mit lebendigem Grün einzuhüllen: Grün bietet stets den wohltuendsten Ruhepunkt für das Auge. Ganz befriedigend ist, wie ich bei früheren Gelegenheiten hervorhob, das Problem natürlich nur in einem Raum zu lösen, der eigens als Musikhalle im Sinne der Reformfreunde gebaut wird — ich verweise auf den Entwurf zu einem Saal in gotischem Charakter, den ich in der oben angeführten Studie mitteilte. Der ebendort entwickelte Gedanke eines Rundbaus mit dem unsichtbaren Musikapparat als Zentrum wird von Wolfrum in der fesselnd geschriebenen, sehr lesenswerten Einleitung zu seinem Heidelberger Programmbuch wieder aufgenommen. Architekten, die dieser Idee näher zu treten Lust hätten, sei empfohlen, sich vorerst mit der Einteilung des grossen Pariser Trocadéro-Saales, sowie der Londoner Albert-Hall vertraut zu machen, sich auch den ungefähr im Halbrund aufsteigenden Zuschauerraum des Teatro Farnese in Parma durch ein gleichartiges Halbrund zum Kreise ergänzt zu denken.

Ferner erheischt in Rücksicht auf die zu Heidelberg gemachten Erfahrungen die Frage eine Beantwortung, ob auch die Chöre und die Solisten zu verdecken seien. Es sieht in der Tat für die in der vorderen Abteilung des Parterres Sitzenden wunderlich aus, wenn nur eine Reihe von Köpfen, vielleicht auch einige Hände mit weissen Notenblättern über dem Schallschirm auftauchen. Gar zu hoch darf man die Chöre nicht über das Orchester stellen, damit die Einheitlichkeit der Klangwirkung gewahrt bleibe. Wenn wir nun die einschlägige, für unsere Zeit in betracht kommende Literatur durchmustern: wie vielen standard works ist denn wirklich damit gedient, dass man die Chöre sichtbar aufstellt? Der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“, ohne Zweifel. Den Kantaten, den Passionen Bachs? Ganz gewiss nicht. Sie sind für die Kirche geschrieben, wo die Ausführenden der Gemeinde ganz oder fast ganz verdeckt blieben, und erheischen, wenn sie heute

im Musiksaal zur Wiedergabe kommen sollen, einen Aufführungsmodus, der alles störend Weltliche mit Strenge ausschliesst. Ebenso die h-moll-Messe. Händel? Was an ihm für unsere Anschauung noch gross ist, nämlich seine gewaltigen Chorfugen, wäre nach Analogie bedeutender Orgelmusik zu behandeln. Die Requiems eines Mozart, eines Cherubini, die Missa solemnis Beethovens? Das dünkt mich Gottesdienst, wie der Bachs — nur mit veränderter ästhetischer Liturgie; es ist eine unsägliche Profanation, beim weihevollen „Incarnatus", wo die Musik nicht nur das Wunder andeutet, sondern selbst zum Wunder wird, den Anblick einiger Hundert meist unfreiwillig verzogenen Gesichter mit aufgesperrten Mündern zum Besten zu geben. Gehe ich zur ernsten grossen Chormusik unserer Zeit über: wie sehr kämen dem „Deutschen Requiem" und dem „Schicksalslied" von Brahms, Liszts „Christus" und 13. Psalm, der f-moll-Messe und dem „Tedeum" Bruckners eine Unterstützung durch stimmungfördernde Einrichtungen zu statten! Auch glaube ich, dass just die Möglichkeit, die Chormassen im Musiksaal verdeckt singen zu lassen, die fortschrittlich wirkenden Tonsetzer unserer Zeit dazu anregen wird, religiöse Musik zu schaffen. Richard Strauss ist es Liszt, Max Reger ist es Bach schuldig, eine Messe zu schreiben; der erstere hat vielleicht in seiner herrlichen 16stimmigen Hymne seinen kirchlichen Stil schon gefunden. Von Schillings wäre ein „Requiem", von Humperdinck und Wolfrum neue Oster- und Pfingstkantaten, von Pfitzner eine „Assunta", eine Verklärung Mariä zu erwarten — er hat sich dazu im Vorspiel seiner „Rose vom Liebesgarten" bereits vorbereitet. Gewiss wird es gelegentlich aus besonderen Rücksichten erwünscht sein, dass sich die Chöre dem Publikum zeigen, zum Beispiel wenn dem Landesherrn eine musikalische Huldigung dargebracht werden soll. Es ist unnötig, weitere Ausnahmen auszuklügeln, die nur die Regel bestätigen würden.

Dass bei der Aufführung von Oratorien und anderen ernsten Chorwerken auch die Gesangs-Solisten unsichtbar bleiben müssen, ist selbstverständlich. In Kostüme können wir sie nicht stecken; einen mythischen Helden oder gar einen Apostel in Frack und weisser Weste zu verkörpern, ist der Gipfel des Unsinns. Darauf bedacht sein, den Gesichtsausdruck, das Mienenspiel eines Konzertsängers zu verfolgen, das heisst doch wohl, den Musiksaal mit der Scene verwechseln. Schlimm genug für einen Künstler, wenn er in ersterem nicht durch seinen Gesang restlos auszuschöpfen vermag, was der Komponist an Seele in ein Tonstück hineinlegte. Hingegen nehmen wir selbst ein geringes Vibrato der Empfindung, jede kleine Ton- und Vortragsfärbung viel deutlicher wahr, wenn, unter allgemein günstigen akustischen Bedingungen, der Sänger verborgen bleibt. Es ist erstaunlich, wie feinöhrig auch der Laie unter solchen Umständen

wird. Er erfasst den Text schneller; er ist fähig, auch einen verwickelten thematischen Aufbau leichter zu überschauen; er deklamiert und fühlt mit dem Charakter, den der Tondichter zeichnet; er folgt als Psycholog. Er wird sich auch durch die Schallwand mit dem Künstler besser verstehen, der eine lyrische Gesangsscene vorträgt. Eine Trennung, welche die Intimität steigert. Den Künstler, der ein derartiges Stück vorzutragen hat, erkennbar, aber in matter Beleuchtung singen zu lassen, das war eine Verlegenheits-Bestimmung, wie man sie in Heidelberg noch wohl oder übel treffen musste. Es schien nicht rätlich, dem grösseren Publikum alle Vorurteile auf einmal abzuschminken; man hatte überdies mit den zu Gebote stehenden Kräften zu rechnen. Somit erschien auch der ausgezeichnete Violinist, Professor Petri, in ganzer Figur auf einer kleinen Bühne hinter und über dem verdeckten Orchester. Auf den sonst so feinsinnig zusammengestellten, nur etwas zu lang geratenen Reformprogrammen hätte man das Mozartsche Konzert nicht ungern vermisst. In grossen Aufführungen symphonischen Stiles benötigen wir keine Virtuosenmusik, selbst wenn sie ein Mozart geschrieben hat. Soll Beethovens Violinkonzert, das bekanntlich eine Symphonie ist, zum Vortrag gelangen, so wird ein vornehm empfindender Vertreter der Prinzipalstimme in Zukunft darauf verzichten, von den Hörern gesehen zu werden. Hat etwa jemand den Wunsch, bei einer Aufführung von „Harold in Italien" die Bogenführung des Solo-Bratschisten zu beobachten? Im übrigen schlage ich vor, dass die Besitzer unserer Warenhäuser, die ja neuerdings ihre Kunden mit kleinen Kunstausstellungen à la mode regalieren, auch eine Halle für peripatetische Musikfreunde errichten, in der vom Morgen bis zum Geschäftsschluss Darbietungen von Phonographen, Klavierpaukern, stark dekolletierten Koloratursängerinnen und Flageoletpfeifern ununterbrochen aufeinander folgen. Wer dann eine Petroleumkanne gekauft hat, dem stünde es frei, mit einem Lachsbrötchen in der einen und einem Glas Pilsner in der anderen Hand abwechselnd eine Radierung von Liebermann zu kritisieren und einen Schnitt Tschaikowsky zu geniessen.

Bleibt dabei die ernste Kunst aus dem Spiel, so mag sich nur die breite Masse mit leichten Zerstreuungen vergnügen, wenn's ihr gerade darum zu tun ist. Jeder nach seiner Art. Unsere Art aber wäre es, Rafael zu verehren, ohne dass ein beliebiger Reisehanswurst dazu mit knarrendem Organ aus dem Bädeker vorliest, uns von der Tragik Shakespeares und Schillers durchschauern zu lassen, ohne dass uns der Opernhaus-Humbug aus der Stimmung wirft, im Allerheiligsten Beethovens vor den Offenbarungen seiner letzten Quartette niederzuknieen, ohne das Menschliche einer Toiletten-Parade und das Allzumenschliche im Gebaren erhitzter, transpirierender Musiker mit in den Kauf nehmen zu müssen. Der kleine

Saal der Heidelberger Stadthalle wäre für ideale Kammermusik-Aufführungen wie geschaffen. Nur müsste in der Dekoration, von deren Détails ich lieber nicht reden will, und in den Beleuchtungsverhältnissen noch einiges geändert werden: das durch eine Decken-Rosette einfallende Tages-Oberlicht wirkt zu nüchtern. Der Zuhörerraum ist in Form eines Halbrundes sehr glücklich angeordnet. Davor liegt die Musiknische; sie hat gewissermassen ein Untergeschoss und darüber eine Art Balkon, beide mit gewölbten Decken, was vorderhand noch eine zu starke Resonanz verursacht: man vernimmt jedes leise Anschwirren der Saiten. Ein dicker Filzbelag über dem Fussboden der Loggia würde vielleicht gute Dienste tun. Wird in der oberen Abteilung gespielt oder gesungen, so sind die Ausführenden den Hörern nicht sichtbar. Auf diese Art gelangte Beethovens a-moll-Quartett, Werk 132, zum Vortrag. Solcher transzendentalen Musik lauschen zu können, ohne die vier Fiedelbogen exerzieren zu sehen, das ist wahrlich auch eine Befreiung! Leider wurde der himmlische, langsame Satz von den ausgezeichneten Künstlern der Dresdener Vereinigung zu derb angefasst. Eine Leistung allerersten Ranges war hingegen die stilgetreue, kraftvolle, plastische Wiedergabe von Bachs Goldberg-Variationen in der meisterlichen Bearbeitung Rheinbergers durch Wolfrum und Julius Buths. Ein Vorschlag: wird oben gespielt, so wäre füglich die untere Nische durch einen nach Massgabe der Ornamentik des Saales in Applikationsarbeit zu dekorierenden Vorhang abzuschliessen. Hat man einen leeren, bühnenartigen Raum vor sich, so erwartet man in jedem Augenblick, Personen auftreten zu sehen.

Noch einige Worte über die beiden Heidelberger Uraufführungen: die von Wolfrums Festmusik zur Zentenarfeier der Ruperto-Carola, und die des „Taillefer" von Richard Strauss. Jene ist ein klar gegliedertes Programm-Stück, mit charakteristischen Original-Themen und geistvoll aus der Intonation des alten „Te deum laudamus" entwickelten Motiven und figurativem Beiwerk. Herolde schmettern Fanfaren; eine Fakultät nach der anderen zieht auf und wird in der Eigenart ihrer Vertreter wie in ihrer Bedeutung für die allgemeine Geistesgeschichte abkonterfeit. Alsdann feiert ein Männerchor mit Bariton-Solo den Landesfürsten. Sinnvoll hat Wolfrum Zitate eingewoben: der Hauptgedanke des „Kaisermarsches", „Alt-Heidelberg", auch die „Wacht am Rhein" — sie tauchen als jedem Hörer vertraute Symbole auf. Die Instrumentation ist gut modern und abwechselungsreich. — Der „Taillefer" tritt uns als ein ganzer, vollwertiger und vollwichtiger Richard Strauss entgegen. Zugleich als verheissungsvoller Erstling: der Tonsetzer hat mit ihm ein für ihn neues Gebiet erobert, das der Chorballade. Doch er wäre nicht Strauss, wenn er sich

nicht auch hier sein eigen Formgerüst gezimmert hätte. Nicht, dass er die Grenzen der epischen und der dramatischen Darstellung verwischte; aber er erweitert unsere Anschauung vom Wesen der musikalischen Epik, wie Wagner und vor ihm Weber den Zeitgenossen neue Einsichten in die Natur der musikalischen Tragödie und Komödie erschlossen. Wie er die Solostimmen aus dem Uhlandschen Gedicht in ungezwungen flüssiger Deklamation auslöst, wie er den Chor an Erzählung und Handlung beteiligt, das ist genial. Es verschlägt wenig, dass die zugleich grosszügige und packend realistische Instrumental-Schilderung der Schlacht bei Hastings nicht völlig in der Ökonomie des Ganzen aufgeht. Viel ist darüber gestritten worden, ob die frische, volkstümliche Melodik, wie sie das Werk durchzieht, zur kühnen, neuzeitlichen Harmonik und zu dem kolossalen Aufgebot der orchestralen Mittel im rechten Verhältnis stände. Warum nicht? Wenn nur die Kunst ihren Segen dazu gibt und das Temperament Populäres und fein Ersonnenes in Eins verschmilzt. Hat nicht schon Händel, sofern es darauf ankam, schlichte Weisen mit einem schweren Prunkgewand umkleidet? Trägt Beethoven, wenn das als naives Lied geborene Freudenthema später „wie ein Held zum Siegen" einherschreitet, etwa Bedenken, Tamtam und Triangel kräftig zu rühren? Von Wagner und den im polyphonen Überfluss schwimmenden, einfach klaren Meistersinger-Motiven gar nicht zu reden. —

Mit einer Ovation für den Ehrendoktor Richard Strauss, als princeps der modernen Musik, endeten die Heidelberger Festtage. Begonnen hatten sie mit einer Huldigung für den greisen, verehrungswürdigen Grossherzog von Baden, der herbeigeeilt war, um seine Sympathieen für die fortschrittlichen Bestrebungen in der Kunst zu bekunden. Erwägt man, dass auch das neuere Musikdrama seit einer Reihe von Jahren in Karlsruhe liebevoll gepflegt wurde, dass die Münchener „Sezession" durch den Prinzregenten von Bayern die wärmste Förderung erfuhr, dass heute die Pforten des Stuttgarter Hoftheaters den Gerhart Hauptmann und Max Halbe offenstehen, so tröstet man sich darüber, dass anderswo nach wie vor ein abgestandener Konventionalismus sich breit machen darf.

Auch das Oberhaupt einer Republik der freien Geister, der Prorektor der Heidelberger Hochschule, hat in ritterlicher Weise der Kunst unserer Zeit salutiert, und denen, die mit dem Reformbanner in den Kampf gezogen sind, ein hell klingendes „Glückauf" zugerufen. Den Dunkelmännern, den trockenen und den winselnden Schleichern, so da vermeinen, das Rad der Zeit aufhalten zu können, blieb es stets verwehrt, sich am Neckarufer einzunisten. Jetzt hat man uns anders gearteten „viri obscuri", die wir aus der Dämmerung das Licht der grossen Kunst in seinem vollen Glanze entwickelt wissen wollen, dort aufs gastlichste aufgenommen. Viel

lernten wir, mit einem reichen Schatz gewonnener Erkenntnis kehrten wir heim. Herzlichen Dank jedem, der für die gute Sache eintrat! Dank vor allem dir, du lieber, streitbarer, treuer Philipp Wolfrum! Du hast's gewagt und du hast gesiegt! Dein Name wird in den Annalen des Fortschritts einen Ehrenplatz erhalten.

Anmerkung. Wolfrum hat in der Heidelberger Stadthalle so mannigfache Anregungen geboten, dass es schlechterdings unmöglich war, sie im Rahmen des obigen Aufsatzes sämtlich nach Gebühr zu würdigen. Ich behalte mir vor, auf einiges bei Gelegenheit zurückzukommen — besonders auf das Beleuchtungsproblem und den „Volkschor". — Eine Reihe von Dirigenten sprach ich, die vorhaben, während des bevorstehenden Winters ähnliche Veranstaltungen ins Werk zu setzen. Ich erneuere meine Bitte: der verehrlichen Redaktion der „Musik" oder mir alles auf Tieferlegung und Verdeckung des Orchesters im Musiksaale, Verdunkelung des Zuhörerraumes etc. etc. bezügliche Material freundlichst zugehen zu lassen. Über die betreffenden Aufführungen und die daraus gewonnenen Ergebnisse werde ich weiterhin von Zeit zu Zeit im Zusammenhange berichten. — Noch zu erwähnen bleibt mir, dass sich die Herren Musikdirektor Radig und Fritz Stein unter der Oberleitung Wolfrums um das schöne Gelingen des Heidelberger Festes ausserordentlich verdient machten.

ÜBER VOLKSMUSIK UND VOLKSGESANG IN ALTER UND NEUER ZEIT

Von Prof. Hermann Ritter-Würzburg

usik, aufgefasst als Sprache des tiefinneren Empfindungslebens, finden wir, ebenso wie das religiöse Gefühl, bei allen Völkern der Erde. Wir dürfen hierbei nicht nur die Kunstmusik ins Auge fassen, die sich im Verlauf der Kulturgeschichte bei einzelnen Völkern ganz besonders entwickelte, sondern wir haben auch jenen ungeschminkten, d. h. natürlichen, ohne irgendwelche künstlerische Absicht hervorquellenden Ausdruck dessen, was das Volk im Innern fühlt, zu beobachten. Die Volksseele kommt musikalisch im Volkslied zum Ausdruck. Selten entsteht ein Volkslied ohne Singweise und diese ist es, die das Lied weiterträgt bis in ferne Zeiten und oft, wenn die Worte längst verloren gegangen sind, noch lebendig bleibt. Letzteres beobachten wir z. B. an den altgaelischen Volksliedern in Schottland.

Der Schöpfer eines Volksliedes ist wohl meist ein Einzelner gewesen und da das Volkslied in Absichtslosigkeit und Naivetät entstand, so weiss man höchst selten den Namen des Autors. Ein äusseres Kennzeichen des Volksliedes ist, dass es Strophenlied und nicht, wie die meisten Kunstlieder, durchkomponiert ist. Das Volkslied steht demnach im Gegensatz zum Kunstliede, gleichwie die Volksmusik zur Kunstmusik. Das Volkslied wird ohne Unterschied des Standes von allen Mitgliedern einer zusammengehörigen Menge (Nation) gesungen und ist so der getreue Spiegel des Empfindungslebens eines Volkes. In ganz alter Zeit verhielt es sich allerdings anders. Wir wissen, dass hellenische Rhapsoden und nordische Skalden die Ereignisse ihrer Zeit besangen, wie sie es überhaupt waren, die durch ihre Gesänge die Erinnerung an altgeschichtliche Vorgänge ihres Volkes in demselben wach erhielten. Das Gleiche gilt auch von den altdeutschen Barden, den indischen und baktrischen, den finnischen und farörischen Sängern. Ihr Mund ist längst verstummt, den Zauber und den Reiz, den ihre Erzählungen durch das musikverklärte Wort gehabt haben mögen, können wir nur noch ahnen; jedoch die geschichtlichen und heiligen Sagen, die sie besangen, Ilias und Odyssee, Mahabharta, Schahnahme, Kalewala, die Sigurd-Lieder auf den Farörinseln, sind durch die Tradition

noch lange frisch geblieben, bis der Mensch die Fähigkeit erlangt hatte, sie aufschreiben zu können.

Die Entwicklung der Musik hält mit dem Fortgange der Gesittung der Völker steten Schritt und wir sind durch das Mittel der Musik imstande, einem Volke ins Herz zu schauen und so dem Pulsschlag seiner inneren Empfindungen zu lauschen. Nicht immer erblicken wir auf solche Weise hohe und edle Regungen eines Volkes. So war z. B. in Alt-Kleinasien die Musik der Stachel der Zügellosigkeiten oder auch: es kamen diese durch die Musik zum Ausdruck, denn es gab kein Gastmahl, an dem die Trunkenheit und Sinnlichkeit nicht angeregt und gesteigert wurde durch musikalische Instrumente und obszöne Gesänge, sowie durch Tänze liederlicher Dirnen. Dass dies auch stellenweise heute noch im Orient der Fall zu sein scheint, beweist eine Schilderung, die ich vor nicht langer Zeit von einem Bekannten aus der Oase Biskra in der algerischen Wüste erhielt. Dort treffen sich die Bewohner abends in einer elenden Spelunke; die Männer lagern auf Bänken, nehmen Haschisch zu sich und lassen sich nun durch tanzende Frauenzimmer bei einer Musik, die einem chaotischen Gelärme gleicht, in einen Rausch bringen, der viel zur Degeneration dieser Leute beiträgt. Kinder und Frauen schauen in stoischer Ruhe diesem verderblichen Treiben ihrer Familienväter zu.

Im Altertum erwähnt schon Hiob, ein Zeitgenosse Jakobs, den Missbrauch der Musik auf Harfen und Pfeifen bei häuslichen Festen in Syrien. Welche Rolle die Musik bei den Juden des Altertums spielte, ist durch das Alte Testament genügend bewiesen. Jubal galt bei den alten Juden als Erfinder der Musik. Dass der Musik im Tempelkultus der Juden des Altertums ein wichtiger Platz eingeräumt war, ist bekannt, ebenso, dass sie im gesellschaftlichen Leben eine grosse Bedeutung hatte. Die Psalmen Davids wurden zur Harfe gesungen. Heute finden wir in den Gegenden, wo sich früher die altjüdische Kultur ausbreitete, den Mohammedanismus. Die Musik der Mohammedaner hat für uns etwas Monotones, scheinbar Unrhythmisches, Klangfarbenloses; sie hat den Charakter der Rezitation. Gesang und Musik in unserem Sinne kennt man bei den heutigen Völkern des Orientes nicht; eine mit näselndem Tonfall vorgetragene Verherrlichung eines Helden, eine Tat oder eine melodramatisch erzählte Anekdote bilden fast den ganzen Musikschatz des Volkes. Dem entsprechen die Instrumente: Trommeln und Pfeifen, sowie die primitive Harfe und primitive Geige, die Rebek oder Rebâb heisst, die Stammmutter unserer heutigen Geige. Diese Instrumente begleiten den Gesang; in den seltensten Fällen hört man dort ein selbständiges Musikstück aufführen. In Kairo und Chartum begegnet man öfters Strassensängern, die auf einer mit geschabter Kamelblase überspannten durchschnittenen Kokus-

aus trommeln; von dieser Trommel geht nach oben ein aus Stäben gebildeter Rahmen aus, über den Darmsaiten gespannt sind, — ein Instrument, das Harfe und Trommel vereinigt.

Bei den Altgriechen war die Musik ein integrierender Bestandteil der Erziehung, obwohl zuletzt Philosophen wie Plato und Plutarch auf die Verweichlichung der Jugend durch überspannte und überreizte Musik hindeuteten. Bei ihnen ist Orpheus die Personifikation der Macht der Musik, wie ja Finnland „Kalewala" und Deutschland den „Rattenfänger von Hameln" als ähnliche Figuren aufzuweisen haben. Kithara und Flöte erschallten bei feierlichen Umzügen und den Anführer der Musen, Apollo, stellte man häufig mit der Kithara dar. Einzelne Hymnen, die uns erhalten blieben, liefern den Beweis von hoher Feinfühligkeit des griechischen Volkes in musikalischer Beziehung.

Bei den Römern des Altertums ging das ihnen von den Griechen überlieferte Samenkorn der Musik nicht sonderlich auf, obwohl im altrömischen Volksleben vielfach Musik anzutreffen ist. Die Musik galt im allgemeinen als eine den Menschen verweichlichende Beschäftigung und wurde eigentlich nur bei Sklaven und Freigelassenen geduldet. Die Lyra und die lydische Flöte werden als die ersten von Griechenland nach Italien gebrachten Instrumente bezeichnet. Vorher kannte man bei den Römern nichts als eine Schäferpfeife. In der Verherrlichung von Triumphzügen, Schauspielen, Gastmahlen und Leichenbestattungen fand bei den Römern die Musik ihre Anwendung. Tänzer waren gewöhnlich Etrurier und bei ausserordentlichen Festen liess man auch aus Griechenland Musiker kommen. Flötenspieler waren bei Opfern sowie bei allen gottesdienstlichen Festen unentbehrlich. Bei den Römern gab es zum ersten Male offizielle Militärmusiker; diese rekrutierten sich aus der durch Servius Tullius (578 v. Chr. G.) bei der Einteilung des Volkes in Klassen und Centurien bestimmten Musikerklasse. Die Militärmusiker wurden eingeteilt in tubicines (Trompeter), tibicines (Flötenspieler) und cornicines (Hornbläser). So war es bei den Römern Gebrauch, bei Leichenbestattungen der Erwachsenen Trompeter und bei Bestattung von Jünglingen Flötenbläser herbeizuziehen. Sehr lange aber währte es bei den Römern, bis sie den Gesang mit Saiteninstrumenten begleiteten. Erst am Ende des zweiten Jahrhunderts v. Chr. G. zog man Frauen herbei, die ihren Gesang bei Gastmahlen auf Saiteninstrumenten begleiteten. Nach ihren Instrumenten nannte man sie „psaltriae" und „sambucistriae". Diese Frauen waren jedoch Personen, die kein sonderliches Ansehen genossen. Denkwürdig ist, dass das Händeklatschen und Pfeifen als Ausdruck des Beifalles und Missbehagens über musikalische Leistungen zuerst bei den Römern aufkam und zwar soll es aus der Zeit des Kaisers Augustus herrühren. In den

zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurden in Herkulanum antike Papyrusrollen aufgefunden, die interessante Aufschlüsse über das römische Theater liefern. Unter anderem enthielten sie bemerkenswerte Notizen über den Beifall, den die Römer den Schauspielern zu erteilen pflegten. Anfangs war dieser ohne Mass und Ordnung; in der Folge hielt man es aber für angemessen, in dieser Beziehung eine regelmässige Methode einzuführen und nach gewissen Abstufungen die geringere und grössere Zufriedenheit des Publikums mit den Schauspielern zu erkennen zu geben. Im ersten, dem mindesten Grade schnalzte man mit dem Mittelfinger und dem Daumen; im zweiten wurden die ausgestreckten Finger der rechten Hand auf die der linken Hand geschlagen, welche Art des Beifalles den Namen „testae" erhielt. Im dritten Grade (imprices) wurden die Hände flach und im vierten (bombus) gewölbt aufeinander geschlagen. Die letzte und grösste Gunstbezeugung bestand darin, dass die Zuschauer einen Zipfel ihrer Toga gegen den Schauspieler bewegten, zu welchem Behufe der Kaiser Aurelius an die niedere Volksklasse, die keine Toga tragen durfte, kleine Stückchen Zeug verteilen liess. Die Römer bedienten sich zuweilen auch der Stimmen, um ihren Beifall laut werden zu lassen, aber so, dass die hervorgebrachten Töne eine gewisse Melodie bildeten; daher auch Propertius und Tacitus ihren Zeitgenossen über deren ungeordneten und kadenzlosen Beifall bittere Vorwürfe machten.

Nun zu den Deutschen. — Aus den Annalen des Tacitus erfahren wir, dass die Germanen Lieder zum Preise Armins, ihres Befreiers vom Römerjoche, sangen, Lieder beim fröhlichen Mahle, um die Feuer des Lagers geschart, bei Leichenbestattungen ihrer Fürsten und Heerführer. Im angelsächsischen Epos „Beowulf" wird von einer fröhlichen Versammlung berichtet, die sich täglich bei König Hrodgars Metmahle vereinigte:

Da war Sang und Klang im Saale vereinigt
Hier vor Healfdones Heerführern;
Die Saite ward gerührt, gesagt manch Spruch,
Da Hrodgars Sänger in der Halle die Freude
Längs den Metbänken ermuntern sollte.

Auch die Goten und Vandalen begleiteten ihre Lieder mit der Harfe; selbst Könige übten diese Kunst. Als Gelimer, der König der den Goten nahestehenden Vandalen, von Belisar 533 n. Chr. G. eingeschlossen war, erbat er von seinem Besieger drei Dinge: ein Brot, einen Schwamm und eine Harfe. Auch die Prosa wurde bei den Goten gesungen, d. h. so melodisch vorgetragen, dass nur das fehlende Saitenspiel sie von dem Gesang des Liedes unterschied. Sigvan war das allgemeine Wort für Singen und Lesen, während Singen mit Harfenbegleitung „liuthon" hiess. Mit dem

Untergang des oströmischen Reiches und mit der Völkerwanderung starb die gotische Sprache allmählich aus.

Nur wenige Zeugnisse von weltlichen Liedern oder Volksgesängen besitzen wir aus den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung. Hinderlich für die Entstehung sowie Verbreitung solcher Gesänge waren die Wirrsale der Völkerwanderung. Besonders gilt dies von den germanischen Volksstämmen, die wir in den ersten Jahren christlicher Zeitrechnung in einem Zustand gänzlicher Verwilderung antreffen, bedungen durch den Druck der Völkerschiebung von Norden und Osten her. In solchem Gewirre ging, wie selbstverständlich, alles Traditionelle zugrunde; Barbarei war die Folge, aus der die ganz verwilderten Menschen erst wieder die Kulturmacht des Christentums erlöste. Auch musste die durch die Vermischung der Völker herbeigeführte Sprachen-Verwirrung schwinden, bis ein neues Bardentum im Volksliede entstehen konnte. Aus dem siebenten Jahrhundert ist uns ein Gesang auf den Sieg Clothars II. (584—628) erhalten, den dieser über die Sachsen erfocht; aus dem neunten Jahrhundert das Rolandslied, Gesang auf die Schlacht bei Fontenay (842); aus demselben Jahrhundert das Ludwigslied, gesungen zur Ehre Ludwigs III., als dieser 882 über die Normannen bei Saucourt siegte. Dieses Ludwigslied ist ausser dem Hildebrandslied (achtes Jahrhundert) das erste Lied in deutscher Sprache.

Aus der Zeit Karls des Grossen wird von Lob- und Ehrenliedern, Liebes- und Spottgesängen, sowie von Teufelsliedern, die auf den Gräbern der Verstorbenen gesungen wurden, berichtet. Aus der Zeit Karls des Grossen datieren auch die ersten Zeugnisse für die Existenz fahrender und umherziehender Musikanten. Der Schriftsteller Alkuin, ein Gelehrter, der aus dem Ausland an eine von Karl dem Grossen gegründete Klosterschule berufen war, berichtet 791 in einem Briefe von Histrionen, Mimen und Tänzern und sagt: „Wer Histrionen, Mimen und Tänzer in sein Haus aufnimmt, der weiss gar nicht, welch eine Menge unreiner Geister diesen folgt.“ Auch Agobard, Erzbischof von Lyon, eifert gegen die Leute, die den umherziehenden Musikanten stets zu essen und zu trinken geben, während sie die Armen der Kirche zu speisen vergessen.

Die fahrenden Spielleute des Mittelalters waren von der Kirche in den Bann getan, der erst im späteren Mittelalter (unter Papst Eugen IV.) aufgehoben wurde. Sie trieben Gesang und Spiel auf Instrumenten aller Art, sowie Tanz als Profession und waren bei allen Volksbelustigungen. Diese fahrenden Musikanten waren es nun, die uns manche Gesänge (dem Inhalt nach der altgermanischen Volkssage entnommen) aufbewahrt haben; sie teilten diese dem Volke mit, das sie noch lange sang. Spielleute solcher Art treffen wir auch bei den Troubadours und Minne-

sängern in der Periode des ritterlichen Minnesanges, die vornehmlich in die Zeit der Kreuzzüge fällt. In Frankreich, Italien, Spanien, England und Deutschland zeitigte diese Epoche manch schönes Lied, das noch heute gesungen werden kann. In Frankreich waren es besonders die provenzalischen Troubadours, die mit ihren Spielleuten die Feste der Grossen verherrlichten; durch diese gewann der ritterliche Sang auch in Italien festen Boden, wo sich die Trovatore bildeten, die in provenzalischer Sprache dichteten und sangen, weil die damalige italienische Sprache für die Poesie eine sehr ungefüge war.

In Deutschland blühte der Minnesang durch Männer wie Reinmar der Alte, Heinrich von Morungen, Heinrich von Meissen (Frauenlob), Reinmar von Zweter, Hartmann von der Aue, Wolfram von Eschenbach, Heinrich von Ofterdingen, Walther von der Vogelweide, Gottfried von Strassburg u. a. m.; einer der letzten Minnesänger war Oswald von Wolkenstein. Die Lieder der Troubadours und Minnesänger wurden meist mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente vorgetragen und zerfielen in Dienst- und Huldigungslieder, in Klagelieder, in Streit-, Abend- und Morgenlieder. Aus den Tageliedern gingen die sog. Wächterlieder hervor, von denen sich sehr schöne bei Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach und Dietmar von Aist vorfinden. Auch den Rundgesang sowie das Ringeltanzlied finden wir bei den Minnesängern. Viele Belege in Schriften und bildlichen Überresten aus der Zeit des Minnesanges sind für Ausübung von Musik, wenn auch in primitiver Weise, in allen Volksschichten vorhanden. So berichtet die Braunschweiger Stadtchronik vom Jahre 1203, dass ein Pfarrer zu Ossemer bei Stendal seinen Bauern zum Tanze aufspielte. Gottfried von Strassburg lässt seinen Tristan die Fiedel und die Rota (Drehleier) erlernen. Auch über die Besetzung eines Orchesters bei feierlichen Aufzügen und bei Turnieren gibt uns Ulrich von Liechtenstein in seinem „Frauendienst“ Aufschluss: Bei Gelegenheit des Neuburger Turniers 1228 wird von ihm zweier reitenden „Posauner“, eines Flötenbläsers, der auch Pauke schlug und zweier Fiedler, die eine fröhliche Reisenote (Marsch) spielten, Erwähnung getan.

Auf die Zeit des Minnesanges folgte in deutschen Landen der zünftige Meistersang. Er hatte seinen Grund im Bürger- und Handwerkertum deutscher Städte des Mittelalters. Die Gesamtdauer des Meistersanges umfasst etwa 400 Jahre und zwar vom 14. bis ins 17. Jahrhundert. Kaiser Karl IV. verlieh den Meistersingern Zunftrechte. Die Gründung der ersten Meistersingerschulen fand im 14. und 15. Jahrhundert in Mainz, Frankfurt a. M., Strassburg, Augsburg, Nürnberg, Zwickau und Prag statt. Späterhin kamen Gründungen in Kolmar, Breslau, Danzig, Görlitz, Heilbronn, Regensburg und Ulm zustande. Der Süden Deutschlands hatte

mehr Meistersingerschulen als der Norden aufzuweisen. Gewöhnlich fanden an den Nachmittagen der Sonn- und Festtage nach den Nachmittagsgottesdiensten entweder in der Kirche oder auch auf der Herberge oder Zeche der Gewerke ein Preis- oder Schulsingen statt. In solcher Weise erblicken wir bei den ehrsamen deutschen Bürgern und Handwerksmeistern des Mittelalters das Streben nach einer idealen Pflege der Dicht- und Sangeskunst nach der Tages- oder Wochenarbeit. Bei dem damaligen Drange der Zeit, die den Zunftzwang entwickelte und zur Reife brachte, wird es begreiflich erscheinen, wenn wir auch die fahrenden Musikanten zu Innungen, zu Brüderschaften, sich konsolidieren sehen. Der Überdruss am unsteten Leben, die Verachtung, die ihnen die Gesellschaft im allgemeinen zollte, der Bann, der von seiten der Kirche auf ihnen lastete, sowie die nach Ordnung ringenden Zeitverhältnisse mögen auch sie gezwungen haben, nach Art der Handwerkerzünfte Vereinigungen zu bilden. Als älteste bekannte Bruderschaft von Spielleuten ist die St. Nikolaibruderschaft in Wien bekannt. Am Ende des 16. Jahrhunderts gab es in allen Länderbezirken Deutschlands Korporationen von Spielleuten; in der Schweiz, Frankreich und England ebenfalls. Solche Korporationen oder Brüderschaften wählten gewöhnlich einen Fürstlichen oder Adeligen zu ihrem obersten Schirm- und Gerichtsherrn und dieser wählte sich wieder einen „Vikarius", der auch Pfeiferkönig genannt wurde, als Beihilfe. So wurden z. B. im Elsass die Herren von Rappoltstein durch Lehnsbriefe von Ferdinand II. mit dem Königstum über die fahrenden Spielleute betraut. Vom Jahre 1400 an wurde in der Stadt Rappoltsweiler ein Pfeifertag abgehalten, zu dem früher die Spielleute aus dem ganzen Lande herbeiströmten, um neben Beratung ernsthafter Geschäftsangelegenheiten und Zahlung der Steuer grosse Feste zu feiern. Mit dem Dreissigjährigen Kriege ging das stolze Geschlecht der Rappoltsteiner, das Leben auf den Burgen Hochrappoltstein, Hoheneck am Eingange des Münstertales, Thannenkirch, Bergheim, Geroldseck, ein Bild voll echter ritterlicher Romantik, im Sturm der Zeiten unter.

Aus diesen Korporationen gingen im Laufe der Zeit die Zünfte der Musiker, denen Stadtpfeifer vorstanden, hervor. Kaiser Karl IV. verlieh 1355 bei seiner Anwesenheit in Mainz den Spielleuten ein Wappen und Papst Eugen IV. (1437—1447) erteilte Trompetern, Pfeifern, Lautenschlägern sowie anderen Spielleuten das Recht, als ehrliche Leute zum Abendmahl gehen zu dürfen. Diese Leute waren es, die bei Volksbelustigungen aller Art aufspielten; Märsche und Tänze sowie Begleitung zu Volksgesängen bildeten die Aufgaben ihres Berufes.

Losgelöst von den „Brüderschaften" der Spielleute standen im Mittelalter in den deutschen Landen die gleichfalls zusammengehörigen Spiel-

leute des Reichsheeres: die Hof- und Feldtrompeter und Heerpauker. Sie standen unter der Schutzherrlichkeit des Kurfürsten von Sachsen und verrichteten ausser Musik auch Kurierdienste, begleiteten die Fürsten auf ihren Reisen und hatten täglich zu gewissen Stunden ihre Fanfaren ertönen zu lassen, z. B. als Signal zum Mittagstische und zu anderen Gelegenheiten. Eine ähnliche Stellung hatten noch bis vor wenigen Jahren in Schottland die bagpipers (Dudelsackbläser).

Fragen wir, wann denn eigentlich in deutschen Landen jene vielen alten Volkslieder, an denen unser Volk so reich ist, entstanden, so ist es gerade in jener Zeit, in der ein Rückschlag vom höfischen ins volkstümliche Leben stattfand. Es war dies der Fall nach der Zeit des Minnesanges, als sich in kräftigem Streben ein Volksleben und Bügertum in deutschen Städten entwickelte, — vom Beginn des 14. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Der Grundzug des Empfindens jener Zeit war Gesundheit und Natürlichkeit auf Grundlage der eigenen deutschen Natur, die später durch mannigfache fremde Einwirkungen, durch romanische Bildungselemente, — Renaissance (Humanismus) und Einfluss von Frankreich (Französelei) umgebildet wurde. Das reiche Gefühlsleben dieser echt deutschen Zeit war anfangs rauh und derb, wird aber im Verlaufe zart und innig, wie es die vielen Volkslieder dieser Epoche zeigen, in der die Einheitlichkeit des deutschen Volkes in gleichem Denken und Fühlen bei hoch und niedrig deutlich zutage tritt.[1])

Die neue Zeit hat in Deutschland auf dem Gebiet der Volksmusik auch neue Erscheinungen ins Leben gerufen. Nicht mehr treffen wir den Meistergesang an, wohl aber den Männergesang, der in vielen Vereinen gepflegt wird. Den Meistersinger-Schulen folgten die Männergesang-Vereine. Wenn letztere auch nicht immer direkt aus den ersteren hervorgingen, so ist doch das Männergesang-Vereinsleben nur eine neue Form der Idee der Meistersinger-Zünfte. In Ulm fand erst im Jahre 1839 die dortige Meistersinger-Zunft ihr Ende, indem die letzten vier Zünftler ihre Bücher, Fahnen, Innungszeichen, kurz all ihr Inventar dem dortigen „Liederkranz" urkundlich vermachten. Waren die Meistersinger des Mittelalters eifrige Vorkämpfer der Reformation und Erhalter der deutschen Sprache, so haben die heutigen Männergesangvereine das Verdienst gehabt, die Gemüter für Vaterlandsliebe entflammt zu haben zu einer Zeit, in der Deutschland zerrissen und in grosser Erniedrigung daniederlag. Viel, ja sehr viel hat der deutsche Männergesang zur Verbrüderung der deutschen Männer aus allen Gauen beigetragen. Möge er seinen ursprünglichen volkstümlichen Charakter

[1]) Siehe F. M. Böhmes Liederbücher, die die Volkslieder des Deutschen aus der Vorzeit und Gegenwart nach Wort und Weise enthalten. Sie erschienen in 4 Bänden bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

stets bewahren und nicht in Künstelei ausarten, d. h. keine Gebiete bebauen, die seinem Wesen widersprechen.

Wir wissen von altdeutschen Skalden und Barden. Skalden heisst in der altdeutschen Sprache auch so viel als laut, rauschend, fröhlich sein. Von demselben Worte im allgemeinen Sinn haben bekanntlich die nordischen Skalden ihren Namen. Bar (Baren = Bar = Töne) war das Lied bei den Meistersingern. Dieses Wort ist wohl schon in dem bekannten Barritus bei Tacitus enthalten, wiewohl noch etwas bärenmässig und so hat ohne Zweifel die Silbe „bar" den Barden ihren Namen gegeben. Deutschlands Barden stehen heute nicht mehr ausserhalb des Volkes, sondern jeder stimmbegabte Deutsche ist heutzutage ein Barde, wenn er Mitglied eines Männerchores ist, und diese zählen nach hunderten im deutschen Reiche.

Im Gesange, in seinen Volksliedern befreit sich der Deutsche und mit seinen kräftigen Volksgesängen half er auch sein Vaterland vom fremden Joch befreien. Der lutherische Choral war volkstümlicher Gesang. Viktor Hugo nennt sogar „Ein' feste Burg ist unser Gott" die Marseillaise der Deutschen. Und wahrlich, von der Zeit der Entstehung dieses Volksgesanges bis zu den Liedern aus Körners: „Leyer und Schwert" sowie zur „Wacht am Rhein" liegt die Befreiung deutschen Wesens von den ihm aufgedrungenen fremden Einflüssen.

Der erste grosse Mann, der fremden Einfluss mit Erfolg bannte, war Luther; er verlangte, dass das deutsche Volk in deutscher Sprache seinem Gott Lob- und Danklieder singe. Martin Luthers gedankenvollen und sinnreichen Kernsprüche über die von ihm so hochgehaltene Kunst der Musik sind mehrfach gesammelt worden. Ebenso ist sein Gedicht „Frau Musica", das Johann Walter in seinem 1538 in Wittenberg erschienenen „Lob und Preis der löblichen Kunst Musica" zuerst mitteilte, bekannt. Wenig verbreitet ist aber ein Brief Luthers an Ludwig Senfl, in dem er schöne und wahre Worte vom Wesen der Tonkunst mitteilt. Dieser Brief, der von Koburg d. 4. Oktob. 1530 datiert, schliesst mit den Worten: „Aber was lobe ich jetzt die Musik? Was versuche ich, auf so kleinen Blättchen solch eine grosse Sache zu schildern oder vielmehr zu entstellen? Indes das Herz ist mir so voll und schwillt über, weil sie mich so sehr oft erquickt und von grossen Lasten befreit." Hüten wir darum den Volksgesang, dieses Juwel des Deutschen, vor Entartung und musikalischer Blasiertheit.

Das Volkslied ist vorherrschend einstimmig, wobei Männer- und Frauen- oder Kinderstimmen in Oktaven gehen. Ein sicheres Kennzeichen eines echten alten deutschen Volksgesanges ist der Kehrreim, Kehrvers (Refrain) anzusehen, den meistens der Chor, als die den Solosänger umstehende Menge sang. Die meisten deutschen Volkslieder be-

ginnen mit einem Auftakte im Gegensatz zu den romanischen und slawischen: Der Jambus ⏑ – ist vorherrschend, selten findet sich der Trochäus – ⏑. Der Schatz älterer deutschen Volkslieder zerfällt in Balladen und Romanzen, Tage- und Wächterlieder, Liebeslieder, Abschieds- und Wanderlieder, Rätsel-, Wunsch- und Lügenlieder, Tanz- und Kranzlieder, Trinklieder, historische Lieder, Landsknechtlieder, Jägerlieder, Lieder auf die verschiedenen Stände, Scherz-, Spott- und Schandlieder, geistliche Volkslieder und Kinderreime. So tönen uns wie früher auch noch heute alle Empfindungen der Volksseele aus den deutschen Volksliedern entgegen: Hoher Ernst, sanfte Schwärmerei, Liebesglück, Liebesklage, Wanderlust, Heimatsehnsucht, Zecherjubel, Jugendlust, Vaterlands- und Freiheitsgefühl.

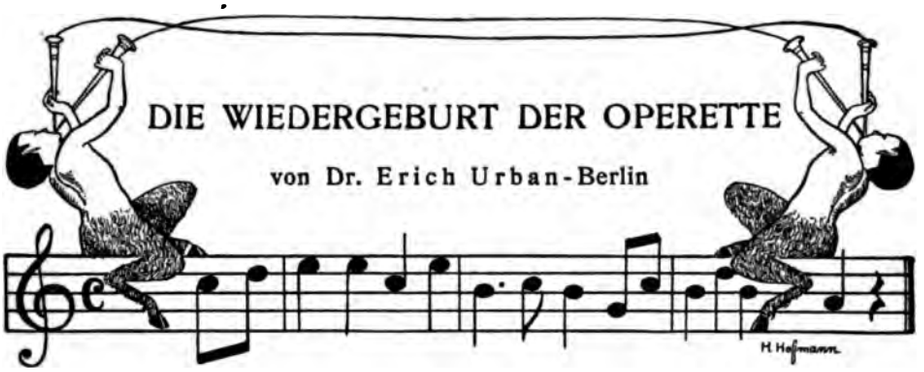
Auch das 19. Jahrhundert brachte Volkslieder aller Art, sowohl friedlichen als auch kriegerischen Charakters hervor. Die Jahre 1813 bis 1815, 1848 sowie 1870 schenkten uns z. B. eine Menge begeisterter patriotischen Gesänge, Kriegs- und Freiheitslieder. Nennenswerte Komponisten für das einfache Volkslied des 19. Jahrhunderts waren Wenzel Müller („Ich bin der Schneider Kakadu"; „Kommt ein Vogel geflogen"; „Wer niemals einen Rausch gehabt"; „So leb' denn wohl du stilles Haus" u. a. m.) [Er wirkte mit Ferd. Kauer in Wien Ende des 18. und am Anfang des 19. Jahrhunderts. Wenzel Müller ist bekannt durch sein Hauptwerk „Die Teufelsmühle", Ferd. Kauer durch „Das Donauweibchen". Die moderne Zeit hat die harmlose, naive Musik dieser Tondichter vollständig unmöglich gemacht. Die damalige Volksoper bildete das Entzücken des Publikums; die Melodieen fassten Fuss bei alt und jung; arm und reich sang sie. Sie mussten aber sehr bald der Musikflut der italienischen Oper weichen.] Heinrich Himmel („An Alexis send' ich dich"; „Es kann ja nicht immer so bleiben" u. a. m.). Karl Maria von Weber (Lieder aus Körners „Leyer und Schwert", sowie die Volksweisen aus „Freischütz" und „Euryanthe"). Glück („In einem kühlen Grunde"). Gustav Reichardt (Melodie zu Arndts „Was ist des Deutschen Vaterland?" „Das Bild der Rose"). Zelter („Es war ein König in Thule"; „'s war Einer, dem's zu Herzen ging"). Anselm Weber („Mit dem Pfeil und Bogen"). Joseph Haydn („Gott erhalte Franz den Kaiser"). Konradin Kreutzer („Das ist der Tag des Herrn"). Felix Mendelssohn-Bartholdy („Es ist bestimmt in Gottes Rat"; „Wer hat dich du schöner Wald"). Fesca („Heute scheid' ich, morgen wandr' ich"). Abt („Wenn die Schwalben heimwärts ziehn"). Kücken („Wer will unter die Soldaten"). Pax („Du, du liegst mir am Herzen"). Karl Wilhelm („Es braust ein Ruf wie Donnerhall"). Ludw. Erk („Zu Mantua in Banden"). Fr. Gumbert („Morgen kommt der Weihnachtsmann"). Aug. Neithardt („Ich bin ein Preusse, kennt ihr meine Farben"). Friedr. Silcher („Ännchen von

Tharau"; „Morgen muss ich fort von hier"; „Es ritt ein Jäger wohlgemut"; „Ich hatt' einen Kameraden"; „Ade, es muss geschieden sein"; „Jetzt gang i ans Brünnele"; „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten"). W. Heiser („Nur einmal blüht im Jahr der Mai") u. a. m.

Dem einfachen Volksgesang tritt der kunstgemässe Volksgesang gegenüber. Er verdankt, wie schon vorhin bemerkt, seine Entwicklung ganz besonders der Bildung von Männergesangvereinen. Die Zahl der Komponisten für Männergesang ist heute Legion und es gibt wohl keinen Ort in Deutschland, in dem sich nicht ein Männerchor befände. Als erste Gründer solcher Männergesangvereine sind der Berliner Berger und der Schweizer Nägeli zu nennen. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstanden in Deutschland Männerchöre, sogenannte „Liedertafeln", von denen sich dann später wieder eine Anzahl zu einem grösseren Sängerbunde zusammentat, wie wir dies heute im „Märkischen Sängerbunde", „Schwäbischen Sängerbunde", „Fränkischen Sängerbunde" u. a. m. erblicken. Schubert, Mendelssohn, Kreutzer, Methfessel, Silcher, J. Otto, Zöllner, Tschirch, Kücken, Schäffer, V. Lachner, V. E. Becker, Attenhofer, Hegar, Kremser, Kistler, Kirchl, Meyer-Olbersleben, Breu, Pfeil u. a. m. sind als Komponisten für den Männergesang ganz besonders zu nennen.

Das deutsche Lied, wie es in den Männerchören unserer Zeit besteht, ist eine Macht geworden, und diese heisst Volksbewusstsein. Seitdem dieses erwachte, ist auch in die Kunst jener volkstümliche Zug gekommen, den wir in der Männergesangsbewegung erblicken. Wie die gewöhnlichen, wöchentlichen Gesangsübungen die Mitglieder der vielen Gesangsvereine erfreuen, angenehm und veredelnd unterhalten, so tun dies in grösserem Massstabe die grossen Sängerfeste, die in verschiedenen deutschen Gauen oft Tausende von Sängern und Gästen versammeln zur Verherrlichung deutschen Wesens und deutscher Lust.

Dass solche Sängerfeste viel zur Einigung der verschiedenen deutschen Stämme beigetragen haben, ist bekannt genug, — eine wunderbar schöne Eigenschaft der Musik! Möge sie auch in dieser volkstümlichen Weise weiterblühen zu Nutz und Frommen unseres geliebten Vaterlandes.



Schluss

Streng genommen: Offenbach hat die Operette begonnen. Vollendet. Und abgeschlossen. Er ist zugleich ihr Anfang. Höhepunkt. Und Ende. Was ihm vorausgeht, ist nur ein Auftakt zu ihm. Was ihm nachfolgt, nur ein Nachklang an ihn. Hier und dort natürlich schon viel Hübsches und noch viel Anmutiges. Aber was im besten Sinne den „Meister" macht, den „Kerl", dem etwas Rechtes einfällt, der eine eigene Hand schreibt, der auch dann noch immer originell bleibt, wenn er ganz gleichgültig ist: das hat nur Offenbach. Eine seiner ganz schwachen Partituren ist z. B. die der „Banditen". Ein famoses Buch. Und dazu eine, von dem berühmten „Stiefel-Chor" abgesehen, erstaunlich müde, stimmungslose, missmutige, übellaunige Musik. Trotzdem: Offenbach. Man sieht von ihm zwar nur die „Stiefel". Aber: Offenbachs Stiefel. Was man leider nur von den wenigsten sagen kann, das trifft bei Offenbach zu: man erkennt ihn nach den ersten drei Takten. An dem schnellen Fluss der Melodie. Am Rhythmus. Am Brio. Überall. In seinen Werken. Und — in denen der anderen.

Streng genommen also sollte eine Geschichte der Operette nur eine Geschichte Offenbachs sein. Die vor ihm waren, sollten in einem Vorwort behandelt, die nach ihm kamen, in einem Anhang abgetan sein. Aber mit dieser Strenge, mit dieser grausamen Härte gelangt man nicht weit. Abgesehen davon, dass man einer Anzahl reizender Talente bitter Unrecht tut. Schliesslich ist ja auch das weite Gebiet der Operette nicht nur von Parks bestanden, in denen es so stark und eigen rauscht, wie in der „Domäne Offenbach". Wo die Bäume fest im Ur-Erdreich wurzeln. Wo die Blumen ihren süssesten Duft ausströmen. Da gibt es auch Gärten und Gärtlein, in dem majestätischen Einerlei ein lieblich-bunter Wechsel. Sonne und gut Wetter locken manch anmutiges Pflänzlein aus dem Boden. Und zuweilen weht auch irgend ein günstiger Wind ein Samenkorn vom Nachbar herüber. So finden wir die Operettenkomponisten zu Lebzeiten Offenbachs und nach seinem Tode eifrig bemüht, im Geiste des Meisters

zu schaffen und sich da anzusiedeln, wo er eine Lücke gelassen. Denn wie jedes grosse Werk weist auch das Offenbachs Stellen auf, die — unbewusst aus übergrosser Fülle oder absichtlich übersehen — noch des Ausbaues fähig sind, ja, geradezu nach ihm verlangen. Offenbachs unvergleichliche Spezialität ist der Zweivierteltakt. Wo in der weiten Welt jemand im Zweivierteltakt zu reden beginnt, verfällt er unweigerlich in den Offenbachschen Jargon. Anders ist es mit dem Dreivierteltakt und mit der Lyrik. Obgleich Offenbach auch hier unvergänglich Schönes geschaffen hat. Auch im Walzer und in lyrischen Partieen, so oft er Gelegenheit dazu findet, verleugnet er sein Genie nicht. Aber er findet sie eben nicht häufig. Oder vielmehr, er sucht sie nicht allzu eifrig. Hier gibt es wirklich etwas nachzuhelfen, zu bessern und neu zu bilden. Das haben Offenbachs Nachfolger getan. Jeder dieser Nachfolger hat seine grössere oder kleinere Spezialität, die seiner Musik die Marke aufdrückt. Lecocq's Partituren zeichnen sich durch die saubere, korrekte Arbeit aus. Audran ist der Schöpfer des modernen französischen Walzers. Messager vereinigt Lecocq und Audran mit der Besonderheit in sich, dass er auf die altfranzösische Musik zurückgeht. Varney pflegt mit Vorliebe den Cancan in starker Anlehnung an sein grosses Vorbild. Planquette bevorzugt Stoffe mit düsterem, oft grausigem Einschlag. Terrasse scheint ein neues Genre, das der musikalischen Groteske, ausbilden zu wollen. Banès gibt sein Bestes in der Erfindung weicher, wiegender Walzerthemen. Ganne endlich wendet eine besondere Sorgfalt auf die Ausarbeitung des harmonischen Details. Im einzelnen betrachtet, nehmen Lecocq, Audran und Messager in der zeitgenössischen Operettenproduktion den ersten Rang ein. Charles Lecocq (geb. 1832) nähert durch seine sorgfältige Schreibweise, die sich selbst in dem jüngsten Werk des 71 jährigen „Yetta" nicht verleugnet, die Operette wieder mehr der komischen Oper. Nach den Exzessen des späteren Offenbach ein wohltuendes Beginnen. Es ist vielleicht nicht nur der blanke Zufall, der ihn bei seinem ersten Auftreten (1857 „Le docteur Miracle") mit Bizet zusammenführt und ihn im Alter ein Ballet für die Oper schreiben lässt. In Wahrheit hat er stets innerlich zwischen Oper und Operette geschwankt. Nicht stark und eigen genug für die Oper begabt, nicht leichtsinnig und keck genug für die Operette, hat er es sich gefallen lassen müssen, dass man seine Opern zu operettenhaft und seine Operetten zu opernhaft fand. Mit einem Werke hat er sich die Welt erobert, mit der „Fille de Madame Angot", der sich in einigem Abstand „Giroflé-Girofla" und „Le petit duc" anschliessen. Zu Recht. Denn die „Mamsell Angot" ist ein ausgezeichnetes Stück. Zu Unrecht. Wenn man an die anderen, unbekannt gebliebenen Operetten denkt, die eigentlich viel hübscher, viel reicher

sind. Was uns in der „Mamsell Angot“ entzückt, die Introduktion, die Legende von der Madame Angot, das Duett der beiden Frauen im zweiten Akt, der Finalwalzer, der Brief im dritten Akt: das alles ist noch übertroffen in „Fleur de thé“, „La petite mariée“, „Le jour et la nuit“, „Le cœur et la main“ u. a. Seinen Höhepunkt hat Lecocq ums Jahr 1870. Die neue Zeit, mit ihrem Verlangen nach stärkeren Würzen, nach Pikanterie, Eleganz und Mondainität, findet zu ihm kein rechtes Verhältnis mehr. Er ist bei seiner ersten Manier stehen geblieben. Seine „Yetta“, die kürzlich in Brüssel, der Geburtsstadt der „Mamsell Angot“, ihre erste Aufführung erlebte, zeigt dieselbe dünne Begleitung, dieselbe Keuschheit in der Harmonie, allerdings, auch dieselbe Feinheit in der Melodie. Ungleich bedeutender — im Operettensinne natürlich — als der sympathische, aber etwas indifferente Lecocq ist Audran. Edmond Audran (1842—1902) hat zeit seines Lebens keine Skrupel gekannt. Er ist — soweit dies bei einem Franzosen, der als oberstes Gesetz stets den guten Geschmack anerkennt, überhaupt möglich ist — immer rücksichtslos „aufs ganze“ gegangen. Bei Audran kommt man nie ohne eine Stelle weg, über die man sich ärgert. Einen gemeinen Augenblick hat er immer. Irgend einen Cancan, einen Marsch, eine Polka, die das Ohr beleidigt. Ein Beispiel aus „Gillette de Narbonne“. Dem knatternden, krachenden Refrain „En avant Briquet“ hängt Andran flugs einen ordinären Schwanz an. Und kaum haben sich zu einer süssen Liebesmelodie über Roger und Gillette die Vorhänge des Zeltes geschlossen, so stürzt sich der Chor in den Kampf und zugleich in einen Marschcancan von ausgesuchter Gemeinheit. Dies alles von der Summe des Audranschen Schaffens abgezogen, bleibt doch noch genug des Bedeutenden, frisch und unmittelbar Erfundenen übrig, das Audran in die engste Nähe des Grossmeisters der Operette rückt. Nichts reizenderes als ein Audranscher Walzer! Eine Fülle solcher leichtbeschwingten Melodieen, die sämtlich eine nur ihm eigentümliche Linie zeigen, hat Audran angefangen bei der „Mascotte“ und endend bei der „Puppe“ über seine Operetten ausgestreut. Er ist für den französischen Walzer dasselbe, was Johann Strauss für den Wiener Walzer ist. Mit dem Unterschied allerdings, dass sein Walzer stets dramatisch, Straussens dagegen immer reine Tanzmusik ist. André Messager ist in erster Reihe der feine Musiker. Kein gewöhnlicher Operettenschreiber. In Berlin kennt man ihn von der reizenden „Basoche“ her. In Paris gilt er als einer der fähigsten Köpfe. Er ist der Begabteste unter den Jungen. Für die Komische Oper komponierte er den „Chevalier d'Hermenthal“, für die Grosse Oper ein Ballet „Les deux pigeons“. Seine „Madame Chrysanthème“ hat nicht weiter gewirkt. Jetzt ist er Kapellmeister der Komischen Oper. Und als Komponist befindet er sich auf der rechten

Bahn, wie sein jüngstes Werk „Véronique“ beweist. Er setzt die französische Operette dort fort, wo Audran ermattet Halt gemacht. Man vergleicht ihn mit Lecocq, findet jedoch, dass er jenem an Erfindung nachsteht. Die solches sagen, wissen es nicht besser. Lecocq ist die gute alte Zeit. Seine Melodieen sind leicht verständlich. Man behält sie bequem. Sie erfreuen sich eines gesunden, normalen Wuchses. Das Orchester ist ganz einfach. Die Harmonisierung beschränkt sich auf das Nötigste. Bei Messager ist das anders. Zwischen ihm und Lecocq liegt Audran. Messagers Musik ist bewusster, raffinierter. In seinem Raffinement ist Messager ein grosser Erfinder. Und ein wahrer Künstler obendrein, den nie der auserlesene Geschmack verlässt. Messagers Partituren sind bis in die geringsten Kleinigkeiten fein, geistreich und mit einem grossen technischen Können gearbeitet. Überall reizende Einfälle, denen eine pikante Harmonie, eine instrumentale Finesse hilfreich zur Seite steht. Nirgends drängt sich etwas grosstuerisch hervor. Nichts Brutales oder gar Sentimentales findet sich in der Musik Messagers. Messager steht auf dem rechten Flügel der modernen französischen Operette, deren linken die Gruppe der Vaudevillisten bildet. Wie nämlich aus der alten komischen Oper der Duni, Philidor, Monsigny, Grétry, Dalayrac, Isouard, Boieldieu, Adam und Auber die moderne komische Oper und die Operette hervorgegangen sind, so hat sich die Meisteroperette Offenbachs in die Operette der Lecocq, Audran, Messager, Varney, Planquette, Pessard, Serpette, Ganne und in das Vaudeville der Banès, Roger usw. gespalten. Diese jüngste Entwicklung geht dahin, die breit ausgeführten Ensembles, die kunstvoll aufgebauten Finales beiseite zu schieben und die Musik mehr diskret begleiten, den Dialog pikant unterstreichen, als ein selbständiges Dasein leben zu lassen. Das moderne Vaudeville, ein Schwank feinerer Haltung mit eingestreuten Musiknummern, legt das Hauptgewicht auf das Stück, das sich in kräftigen Situationen entwickelt, und weist der Musik eine untergeordnete Stellung an. Träger des Vaudevilles sind Schauspieler, nicht Sänger. Mancherlei Umstände zeigen die Zukunft des Vaudevilles im günstigsten Licht. Darsteller mit guten und wohlgebildeten Stimmen werden immer häufiger der Operette untreu und gehen zur Oper über. Die Operette mit ihrer ansprechenden, aber an Sensationen armen Handlung behagt einem modernen, nach Überraschungen lechzenden Publikum längst nicht mehr. Andererseits siecht der französische Schwank an Überspannung der Situationen langsam dahin. Welcher Gedanke also liegt näher, als diesen Schwank mit der Operette zu verquicken? D. h. ihm durch Zuführung von Musik neues Leben einzuflössen? Mit einem Wort: die Operette durch den musikalischen Schwank, das Vaudeville, abzulösen?

Seit Menschengedenken ist Wien für romanische Kunstprodukte

Durchgangstation nach dem deutschen Norden. Seit jeher hat es welsche Gäste mit offenen Armen aufgenommen. Italien und Frankreich haben dort an der schönen blauen Donau für ihre Kunstschätze gleichsam ein Emporium errichtet. Antonio Caldara, durch seine Kirchenkompositionen, Kammermusik und Opern berühmt, hat in Wien lange Jahre neben Fux gewirkt. Den Schöpfer des ersten „Barbiere di Seviglia", Giovanni Paesiello, führen ausgedehnte Reisen nach Russland und Wien. Domenico Cimarosa, der Komponist der „Heimlichen Ehe", weilte in Wien. Antonio Salieri, Mozarts Rivale, ist in Wien gestorben. Cherubini ist 1806 in Wien und bringt dort seine „Fanisca" heraus. Rossini, Verdi, Mascagni haben sich in Wien fast das Heimatsrecht erworben. Nicht schlechter ist es Frankreich ergangen. Stets hat man in Wien eifrig gespäht, was an der Seine Mode ist. Auber, Hérold, Halévy, Thomas, Gounod, Délibes, Bizet sind in Paris und Wien beinahe gleichzeitig erschienen. Die Wiener Hofoper ist das erste und einzige Institut grossen Stils, das Massenetsche Werke auf dem Spielplan hält. So oft welsche Komponisten nach Wien kommen, werden sie herzlich empfangen. Papa Hanslick gibt seinen Segen dazu. Kurz, Italiener und Franzosen fühlen sich in der österreichischen Kaiserstadt wie zu Hause. Die Wurzeln dieser Romanenliebe sind nicht schwer aufzugraben. Einmal ist die ganze Denkungs- und Gemütsart des Wieners der romanischen ungemein nahe verwandt. Dann schliesst die fast groteske Buntheit der Völkermischung ein stark nationales Empfinden so gut wie ganz aus. Und endlich wirkt die Erinnerung an alte politischen Bande noch heut nach. Wenn also Wien um das Jahr 1860, das Offenbach auf der Höhe zeigt („Orpheus" ist erschienen und „Die schöne Helena" folgt vier Jahre später nach), geblendet und gierig zugleich auf die Operette blickt, so bleibt es damit — weit davon entfernt aus der Rolle zu fallen — nur streng im Stil. Man kann ihm — zuerst wenigstens — nicht einmal den Vorwurf machen, dass es den bunten Schmetterling, der von der Seine zum staunenden Ergötzen der ganzen Welt aufflattert, ruchlos eingefangen und ihm den zarten Schmelz von den schimmernden Flügeln genommen habe. Wenn eine Stadt der neuen Kunstart sich zuwenden durfte, so war es sicherlich Wien, und einzig und allein Wien. Aber nun macht man gleich im Anfang einen furchtbaren Fehler. Anstatt die Pariser Pflanze mit allen ihren Fasern aus dem gallischen Boden zu heben und in das heimische Erdreich zu setzen, raubt man ihr hastig die Blüten und putzt damit inländisches Gewächs bunt aus. Die Wiener Operette, sollte sie überhaupt einen Sinn haben, musste sich aus dem national-österreichischen Singspiel entwickeln, wie es in den 20er Jahren in Wien gedieh, wie es Wenzel Müller und Adolf Müller schrieben. Eine lustige Geschichte, der auch das bischen Sentimentalität nicht fehlt. Eine heitere Gegend. Die

schöne blaue Donau. Die schönen blauen österreichischen Berge. Diese Scenerie anmutig belebt mit heiteren Menschen, die singen, tanzen und springen. Auch Offenbach hat an das Singspiel angeknüpft, das ihm sein Bestes gegeben hat. Das war der Weg für die Wiener Operette. Und was bieten uns die Wiener Operettenkomponisten statt dessen? Einen schwachen Abklatsch der Pariser Operette. Karikaturen. Zerrbilder. Marionetten. Da erscheinen wieder die oft gesehenen Figuren der Offenbachschen Groteske. Der trottelige König mit seinem idiotischen Minister. Die verbuhlte Königin. Der gerissene Oberpriester. Der irrsinnige Hofarzt. Die lange Kette parodistisch verrenkter Gestalten, die im Lande Offenbachs hinzielend auf wirklich vorhandene Personen und Zustände einen kleinen versteckten Sinn haben, taucht plötzlich an der Donau auf. Niemand weiss, woher sie kommen. Was sie bedeuten. Geheimer Sinn wird zu offenbarem Unsinn. Die Tatsache allein, dass Dreiviertel aller Wiener Operetten — darunter die deutsche Meisteroperette „Fledermaus“ — textlich aus dem Französischen herrühren, beweist, wie völlig unselbständig, wie vorbehaltlos abhängig von ihrem Vorbild die Wiener Gattung ist. Doch — dass mir keiner vorwerfe, ich sei gegen Wien ungerecht, ich streue gar das Gerücht aus, die Wiener Operette lebe und sterbe mit der Ausnützung des Pariser Modells! Etwas haben die Wiener allerdings getan. Sie haben den feinen, leichten, heiteren Geist aus der Operette ausgetrieben. Sie haben verdickt und vergröbert, wo sie nur konnten. Sie haben dem perlenden Mousseux einen kräftigen Schuss Sirup zugefügt. Das Erklecklichste in dieser Verdickung und Vergröberung, in lärmender Instrumentation, in pomphaft aufgedonnerten Finales à la Meyerbeer und Halévy haben Suppé und Genée geleistet. Suppé, der dem rein technisch begabten Genée gegenüber den Ruhm eines reichen musikalischens Erfinders für sich in Anspruch nehmen darf, beginnt sehr frisch, munter und harmlos mit kleinen Possen wie „Das Pensionat“, „Zehn Mädchen und kein Mann“, „Flotte Bursche“, „Die schöne Galathée“, „Leichte Kavallerie“ u. a. Alsbald aber genügt der enge Rahmen seinem Ehrgeiz nicht mehr. Er wird der Begründer der sogenannten „grossen Operette“, die unverhohlen mit dem pathetischen Stil der „grossen Oper“ liebäugelt, Meyerbeer, Verdi und Wagner nachäfft und sich nicht genug tun kann in Riesenaufzügen, gespreizten Ensembles, auf Stelzen gehenden Arien, brutalen Unisonoeffekten und einem immer aus vollen Backen blasenden Orchester. „Fatinitza,“ „Boccaccio“ und „Afrikareise“ sind solche „grossen Operetten“. Sie sind uns erträglich, ja, lieb geworden durch das unleugbare Talent, das sich darin ausspricht, durch die Fülle einschmeichelnder und effektvoller Melodieen, hauptsächlich Marschmelodieen. Als Typus Suppéscher Manier erscheint mir stets die allen vierhändig spielenden Klavierschülern

ans Herz gewachsene, auf dem Programm jedes Gartenkonzerts prangende, ungeheuer populäre und riesig beklatschte Ouvertüre zu „Dichter und Bauer". Ein Monstrestück! Eine wahre Ausstellung von Knalleffekten und Überraschungen! Und trotzdem — das Erzeugnis einer mühelos schaffenden Phantasie und eines grossen technischen Vermögens. Genée verdient kaum den Namen eines Operetten-„Komponisten". Trotz seiner „Nanon", die ihn in allen Zonen bekannt gemacht hat. Er ist vielmehr der „getreue Ekart" der Wiener Operettenschreiber. Der zuverlässige Helfer in allerhand instrumentalen und satztechnischen Nöten. Heut, wo er nicht mehr ist und wo es dem nichts mehr schadet, dem er einst so grosse Dienste geleistet, kann man es ja offen aussprechen. Genée hat nicht bloss alle Operetten des beginnenden Strauss instrumentiert. Von ihm stammt auch der ganze Satz, das gesamte Gefüge, zu dem er von Strauss nur die Themen, sozusagen die Bausteine, erhielt. Bei dieser Tätigkeit kam ihm seine textdichterische Begabung vortrefflich zu statten. Sagte ihm jemand die Melodieen an, so konnte dieser jemand in drei Monaten bestimmt auf die ganze Operette rechnen. Das „Sich-Ansagen-Lassen" war Genée so zur zweiten Natur geworden, dass er es selbst bei eigenen Werken nicht missen mochte. So hat ihm z. B. Planquette den berühmten Walzer „Anna, zu dir ist mein liebster Gang" Note für Note „angesagt". Suppé und Genée füge ich gleich hier den zwar weit jüngeren, aber innerlich zu ihnen gehörigen Karl Millöcker an. Millöcker ist gleichsam die Synthese der beiden. Von Suppé hat er die Melodieenfreudigkeit. Von Genée die technische Solidität. Sein Bestes und Reifstes hat er im „Bettelstudent" gegeben. „Der Vizeadmiral," „Gasparone," „Der arme Jonathan" und „Das Sonntagskind" zeigen bei sicherer Mache schon eine leichte Ermüdung. Leider ist er auf dem von Suppé und Genée betretenen verhängnisvollen Wege nicht stehen geblieben. Er hat denen in die Hände gearbeitet, die später der Wiener Operette einen weiteren Stoss nach unten versetzen. Immerhin sichern ihm so reizend erfundene Stücke wie der Walzer „O, du himmelblauer See" aus dem „Verwunschenen Schloss", wie der „Apajune"-Marsch, wie das „Ach, ich hab' sie ja nur" aus dem „Bettelstudent", wie der „Traum-Walzer" aus dem „Feldprediger", wie das „Komm mit mir in den Garten" aus dem „Vizeadmiral", wie das „Ich bin der arme Jonathan" aus dem „Armen Jonathan" und noch vieles andere das Andenken eines sympathischen Musikers, dem etwas einfiel, der das Gefundene auch ansprechend und selbst künstlerisch zu gestalten wusste ... In eine andere Sphäre gelangen wir sofort mit Johann Strauss. Kurz herausgesagt und ohne den übrigen etwas von ihrem Wert nehmen zu wollen: vom Handwerk in die echte Kunst. Johann Strauss (1825—1899) hat im Jahre 1871 seine erste Operette („Indigo") herausgebracht. Er ist

als Mann von 46 Jahren an die Operette herangetreten. Nachdem er ein Vierteljahrhundert hindurch ungefähr 300 Tänze geschrieben. Aus der nackten Feststellung dieser Daten springt ins Auge, was Strauss für die Wiener Operette hätte werden können, und was er für sie — bei der rückhaltlosesten Bewunderung seines Genies — schliesslich geworden ist. Wer seine besten Jahre darauf verwendet hat, mit leichter Hand Tanzmusik — und sei es selbst die genialste — aufs Papier zu werfen, der wird nicht plötzlich als dramatischer Komponist entdeckt, der ist nicht von heut auf morgen der Bühne gewonnen, die über den blanken Einfall hinaus scenischen Instinkt, polyphone und kontrapunktische Fähigkeiten verlangt. Sollte Strauss also wirklich den Konzertsaal mit dem Theater vertauschen — ich weiss nicht, was ihn dazu trieb, Ermüdung und Ekel vor dem Tanz oder die Sucht nach breiteren Erfolgen —, so musste man ihm textliche Unterlagen geben, in denen der Tanz — und zwar der unverhüllte, offenbare Tanz — dominierte. Stücke, die seinem heiteren, leichten, sonnigen, eines warmen Herzenstones nicht entbehrenden Temperament entgegenkamen. Und vor allem: in denen getanzt wurde. Das hat man nicht getan. Sehr zum Schaden der Sache. Denn man liess die vielleicht einzige Gelegenheit, zwischen dem komischen Singspiel und der Operette eine Brücke zu schlagen, ungenützt vorübergehen. Und zum Schaden von Strauss selbst. Denn er wurde dadurch in eine Richtung gedrängt, die abseits seiner ursprünglichen Begabung und abseits auch seines gesteckten Zieles lag. Er, bei dem sich jede Vorstellung, jeder Gedanke, jede Empfindung sofort in einen Tanzrhythmus auflöste, für den das Leben ein Tanz war, sah sich plötzlich vor dramatische Aufgaben gestellt. Ratlos stand er zuerst. Aber bald wusste er sich zu helfen. Vor allem spürte er die Stellen auf, die einen Tanzrhythmus verlangten oder wenigstens leidlich vertrugen. Und dann setzte er überall, wo es anging und wo es nicht anging, Walzer- und Polkamotive schnell entschlossen als Lichter auf. So sind die Potpourri-Operetten entstanden, die man heut mit dem Namen „Wiener Operette" deckt, und über denen man sogar eine Zeitlang Offenbach vergessen konnte. Wenn dies geschah, so lag es daran, dass diese Potpourris eben von Johann Strauss waren, einem der genialsten musikalischen Erfinder überhaupt, der in seinen schwächsten Werken soviel Reichtum nutzlos vergeudete, dass ein sparsamer Komponist unserer Tage ein halbes Dutzend Operetten davon anständig ausstatten könnte. Strauss' unvergleichliche Spezialität ist der Walzer, in dessen moderner Ausgestaltung er die Tradition Lanner-Gungl-Strauss Vater fortsetzt. Der alte Wiener Walzer ist das behagliche Geniessen einer harmlosen, heiteren, spiessbürgerlichen Generation. Der Walzer von Strauss Sohn ist das bebende Entzücken einer wissenden, leidenschaftlichen, modernen Jugend. Er hat nicht mehr den

kurzen Atem und den trippelnden Schritt Alt-Wiens. Er strömt aus voller Brust. Seine Linien sind schön und lang geschwungen. Er ist nicht allein ein Vergnügen des Tanzbodens. Er ist eine starke heimliche Macht. Eine Zeit hat es gegeben, da Strauss nach dem Ruhme geizte, nicht ein Potpourri-Komponist, sondern ein deutscher Offenbach zu werden. Das waren die Tage des „Prinz Methusalem". Hier steht er noch im Bann Meister Jacques'. Französisch ist die Rhythmik. Von melodischen Anlehnungen abgesehen, die bei einem Anfänger selbstverständlich sind. Französisch ist auch die Unterdrückung der reinen Tanznummern zu Gunsten einer liebevolleren Ausarbeitung des Scenischen. Die grossen Tanzwalzer („Suites de valses" nennt sie der Franzose richtiger), wie sie jetzt in den Konzerten gespielt werden, folgen nicht nacheinander in der Operette. Die einzelnen Teile setzte man beliebig zusammen und gab ihnen ein Vorspiel, in dem zumeist das Hauptthema anklang. So sind die „Rosen aus dem Süden" aus dem „Spitzentuch der Königin" und der „Lagunenwalzer" aus der „Nacht in Venedig" gezogen. Später, ungefähr vom „Lustigen Krieg" an, kümmert sich Strauss kaum noch um die Technik der Franzosen. Tänze konnte er nur geben. Tänze um jeden Preis wollte man von ihm haben. So bietet er sie denn in Überfülle. 2/4 Takt und 3/4 Takt in lieblichem Wechsel. Dazwischen eine jener berühmten sentimentalen Nummern, um die die Wiener das Genre angeblich bereichert hatten. Im „Zigeunerbaron" noch im Vollbesitz seiner schöpferischen Kraft, bringt Strauss an der Schwelle des Greisenalters nach mehreren Fehlschlägen den „Waldmeister" fertig, bei einem Mann von seiner Produktion eine erstaunliche Leistung. Zu welchem Ausgang Strauss — ohne sein Wollen freilich — die Wiener Operette gedrängt hat, wird an ihren letzten Ausläufern jetzt klar, wo die glänzende Gestalt des Walzerkönigs das Auge nicht mehr blendet. Czibulka, Dellinger, Roth, Zeller, Ziehrer, Zumpe: sie alle haben an dem lächerlichen Gerücht, dass die Operette tot sei, mitgearbeitet. Erst die junge Generation fängt wieder an, sich auf sich selbst zu besinnen. An erster Stelle steht Richard Heuberger, der ein sehr feiner Musiker, aber leider nicht stark genug in der Erfindung ist, um dem Untergang der Wiener Operette dauernd steuern zu können. Sein „Opernball" ist immerhin ein durchaus vornehmes, sehr respektables Werk. Hugo Felix hat mit der pikanten, fein gearbeiteten „Madame Sherry" einen verdienten Erfolg gehabt. Von Léhar und Eysler spricht man augenblicklich sehr viel. Und Heinrich Reinhardt hat in dem „Süssen Mädel" und dem „Lieben Schatz" den an sich schon lobenswerten Versuch gemacht, von der Operettenschablone loszukommen und einen spezifisch österreichischen Stoff zu komponieren. Vielleicht schenkt er uns das Wiener Singspiel.

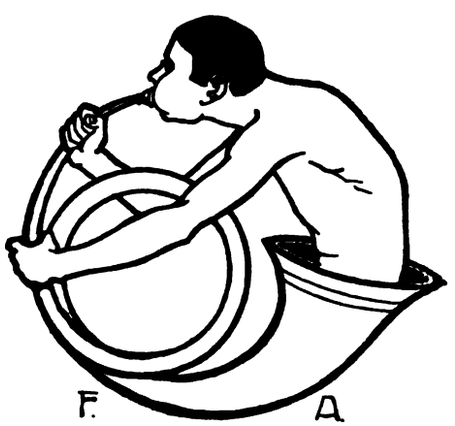
Vor wenigen Jahren noch gab es ausserhalb der Linie Paris—Wien, die eine gebundene Marschroute bedeutete, für die Operette keine beachtenswerten Punkte. Italien deckt seinen Bedarf an Operetten in Paris und Wien. Französische Truppen bringen in jeder Saison das Neueste vom Pariser Markt. Was etwa in italienischen Komponisten an Hang oder Talent für die Operette vorhanden ist, macht sich in Gassenhauern und vor allem in den berühmten „Canzoni di Piedegrotta" Luft. Mehrere solcher italienischen Gassenhauer sind auch bei uns populär geworden. Ich erinnere nur an „Anne Marie, mein Engel, ich verehr' dich", an „Man munkelt allerlei" und an „Youp-là, Catharina". Spanien hat eine reichere Produktion auf dem Gebiet der Operette. Unter den spanischen Operetten („Zarzuela" genannt) befinden sich viele sehr reizende, textlich und musikalisch anmutige und ansprechende. Wie es bei Spanien nicht anders sein kann, dreht sich in einer „Zarzuela" alles um Liebe, Frauenverehrung, Entführung und Rache. Der Liebhaber singt unter dem Fenster der Angebeteten eine Serenade. Die Angebetete wird von einem alten Vormund bewacht, der dem Amoroso nicht hold ist. Zwischenfälle, Hindernisse, Überraschungen treten ein. Bis zum Schluss die Liebenden vereint sich in die Arme sinken und der geprellte Oheim seine Zustimmung gibt. Das scenische Gefüge ist sehr locker. Die Musik setzt sich aus Liedern und Couplets zusammen. Als das Meisterwerk der spanischen Operette gilt „Gran Via" von Cuecha. Die Melodieen sind Gemeingut des spanischen Volkes geworden. Sie dringen auch in andere Länder und werden dort wegen ihrer prickelnden Leichtigkeit, ihrer rhythmischen und melodischen Frische gern gehört. Möglich, dass sich aus der Zarzuela noch einmal etwas Fruchtbares entwickelt. Vorläufig jedenfalls zählen nur Wien und Paris. Oder vielmehr, sie zählten, als plötzlich die englische Operette mit einigen erfolgreichen Schöpfungen auf den Platz trat. Mit einem Schlage veränderte sich das Bild. Die Pariser und die Wiener Manier waren in den Hintergrund gedrängt. Arthur Sullivan mit seinem „Mikado" und Sidney Jones mit seiner „Geisha" hatten ihnen eine neue, eine dritte hinzugefügt, die englische. Diese neue englische Manier — zurückgehend auf die Maskenspiele und Interludes des 17. Jahrhunderts — vernachlässigt das Stück, den Text. Sie verzichtet auf eine vernünftige zusammenhängende Handlung und bringt nur Musik, Ausstattung und Tanz. In der Musik wechselt der „Song" (meist sentimental, im Stil der alten „ballads") mit dem Couplet ab. Der Refrain fast jeder Nummer wird zur Pianissimo-Begleitung des Orchesters getanzt. Als die Engländer plötzlich anfingen, im musikalischen Leben eine Rolle zu spielen, mögen sie selbst nicht am wenigsten erstaunt gewesen sein. Wie, dieses musikarme, mit einem unsicher tastenden Allerweltsgeschmack begabte, von deutschen,

italienischen und französischen Meistern abhängige, rein reproduktiv ausgestattete Volk sollte der Musik Propheten geboren haben? Nimmermehr! Sullivan war ein hübsches Talent, das mit seinen Gaben gut Haus zu halten verstand. Jones hatte eine volkstümliche, frisch sprudelnde Ader, mehr nicht. Aber damit macht man keine Welterfolge. Und in Wahrheit hat der englischen Manier etwas ganz anderes zum Siege verholfen. Das ist der groteske Rhythmus. Diese schlenkernden Rhythmen, diese Synkopen, diese verrenkten Betonungen trafen das Ohr des Kontinents wie Stachelhiebe. Sie brachten den erschlafften Nerven Europas die langersehnte neue Sensation. Wem das nicht sofort einleuchtet, der werde nachdenklich an dem fast gleichzeitig auftretenden Amerikanismus. Von welchen Kräften geht dessen Wirkung aus? Ebenfalls und einzig nur vom Rhythmus. Und wie Amerika im geschäftlichen und politischen Leben das Land des schnellen, rücksichtslosen Entschlusses ist, so überbietet es auch schnell England, indem es den „Nigger-Song" kulturfähig macht. John Philipp Sousa's famose Märsche mit ihren genialen aber brutalen rhythmischen Effekten, der Boston, der Cake-Walk . . . bedarf es da noch eines Beweises? Ohne Zweifel; noch schwimmen wir mitten im Anglo-Amerikanismus. Aber jeden Augenblick kann sich die Flut verlaufen und wir sitzen am trocknen Land. Denn darüber wollen wir uns ja nicht täuschen. Die anglo-amerikanische Mode, die uns jeden Tag mit neuen juckend-zuckenden Rhythmen überschüttet, ist eben nur eine Mode, ein äusserer grotesker Aufputz, keine von innen kommende Bewegung. Und dann? Dann gilt es, die Faktoren zu sammeln, zu prüfen und zu ordnen, die eine Wiedergeburt der Operette herbeiführen könnten. „Die Operette ist tot." So wiederholt man immer und immer zum Überdruss. Die Operette, wie sie heut in Paris und Wien in spärlichen Resten existiert, die erstarrte, mumifizierte Operette, die Schablonen- und Clichéoperette, die ist tot. Richtig. Und ich füge hinzu: Gott sei Dank. Aber die Operette im allgemeinen, das Genre, die Kunstart, die wir als eine durchaus berechtigte, musikalisch und dichterisch reizvolle, liebenswürdige und sympathische kennen gelernt haben: die lebt. Vorläufig freilich nur in den Gedanken und Hoffnungen derjenigen Kunstfreunde, die von heiterem Frohsinn eben so viel Erbauung erwarten, wie von strenger Grösse. Damit nun diese Hoffnungen und Träume zu lebensvoller Wirklichkeit werden, muss man auf den Zeitpunkt zurückgehen, da die Operette geboren wurde. Da das Erzeugnis geschmackvoller und erfindungsreicher Menschen noch nicht verdorben war. Also auf die Anfänge Jacques Offenbachs. Denn das halte man sich vor Augen: nur wenn wir den guten Willen, den Geist und die Erfindungskraft jener Offenbachschen Zeit besitzen und aufbieten, kann aus der Operette noch etwas werden. Die neue Operette, wie sie

erst geschaffen werden soll, die „Operette der Zukunft“ — wenn man so sagen darf —, muss sich zu der Höhe einer musikalischen Charakterkomödie erheben. Offenbachs Operetten waren in der Anlage, und so lange sie nicht mit dem Ballast possenhaften Unsinns überladen wurden, musikalische Charakterkomödien. Die Operette der Zukunft besteht aus zwei gleichwertigen Bestandteilen. Aus der Komödie. Und aus der Musik. Mit dem Axiom, dass für die Operette der grösste Blödsinn gerade gut genug sei, muss aufgeräumt werden. Die Komödienschreiber machen vor den Herren Zell, Genée, West, Held, Léon, Stein, Landesberg Kehrt und schliessen sich den Meilhac, Halévy, Cremieux an. Die Komödie selbst stellt Menschen auf die Beine, keine Puppen. Sie bringt eine menschliche, logisch entwickelte Handlung. Die Musik bricht mit der Wiener Gewohnheit, jedem Musikstück einen Tanz-, vor allem einen Walzerschluss anzuhängen. Der Walzer ist ein lyrisches, kein dramatisches Moment. Es ist eine Widersinnigkeit, Versen, die nicht den Dreivierteltakt in sich oder an sich tragen, Walzerthemen unterzulegen. Im zweiten und fünften Akt von „Margarete“, im „Hans Heiling“, in der „Fledermaus“, in der „Mamsell Angot“ ist der Walzer dramatisch verwendet. Die Musik also, sage ich, hat vier Eigenschaften: sie ist einfach, sie ist melodisch, sie ist charakteristisch, sie ist dramatisch. Die Musikstücke fliessen ungezwungen aus der Handlung und münden ebenso zwanglos wieder in sie ein. Harmonie, Instrumentation, Polyphonie, Kontrapunktik sind die Hilfsmittel dieser Musik. Text- und Tondichter ergänzen und korrigieren sich. „Dichter und Komponist,“ bemerkt Offenbach einmal, „müssen in geistiger Ehe mit einander leben . . .“ Und sehe ich mich, da bisher nun einmal die Stationen der Operette an eben so viele Städte gebunden waren, für den neuesten Haltepunkt nach einem Ort um, so — meine ich — könnte das Berlin sein. Nach der Pariser und Wiener die Berliner Operette. Zwar haben wir schon eine Operette, die die „Berliner“ heisst und deren Schöpfer Paul Lincke ist. Aber von ihr rede ich hier nicht. Ich nehme den Geist, der seit Jahrhunderten in Berlin lebt. Den heiteren, kecken, satirischen Geist. Er soll ja auch die „Operette der Zukunft“ durchdringen. An Berliner Komponisten wäre schon jetzt kein Mangel, wenn man nur recht zu suchen wüsste. Bogumil Zepler hat seit den Tagen des Überbrettl wiederholt Proben eines feinen graziösen Talentes gegeben. Victor Holländer sind zwei Stücke von der populären Schlagkraft des „Nord-Express“ und der „Kleinen süssen Mägdelein“ gelungen. Paul Lincke könnte mittun, wenn er zu den reichen musikalischen Gaben auch noch die reife musikalische Kultur erwürbe.

Und mag dem einen oder dem anderen der Ernst und der Eifer, mit dem ich ein so leichtes Ding, wie die Operette ist, anfasse, übertrieben

erscheinen: ich berufe mich auf Grétry, der da sagt: „In der Opernmusik ist nichts so schwer wie das Leichte.“ Ja, ich gehe sogar noch einen Schritt weiter. Ich halte nicht nur an der „Operette der Zukunft“ fest. Ich denke mir sogar, dass sie die Opernform der Zukunft werden kann, wenn die richtigen Leute an die Sache herankommen. Ohne etwas davon nehmen oder etwas dazusetzen zu wollen: in fünfundzwanzig Jahren ist uns die Gewissheit geworden, dass auf dem Weg, den Wagner mit genialer, gewaltiger Kraft und Rücksichtslosigkeit sich geebnet hat, kein Fortschreiten möglich ist. Auf der ganzen Linie wird zum Rückzug geblasen. Humperdinck, Batka, Siegfried Wagner wollen zur Volksoper zurück. Man strebt los von Wagner. Wäre da die neue, die „Operette der Zukunft“ nicht ein brauchbares Hilfsmittel? Ein Segen für den, der sie schriebe? Ein Segen für sie selbst? Etwa: die simplifizierte „Feuersnot“? Weniger Pathos? Und mehr Erfindung?



JOSEPH MAYSEDER

(† 21. November 1863)

Von Dr. Wilh. Altmann, Friedenau-Berlin

nserer heutigen Generation ist der Name Mayseder[1]) so gut wie unbekannt. Und doch war dieser Künstler einst ein als Virtuos und Quartettspieler gleich geschätzter Geiger, haben sich seine Kompositionen einst einer ungemeinen Beliebtheit erfreut. Er ist freilich als ausübender Künstler stets nur eine lokale Grösse gewesen, da er sich nie zu einer Konzertreise hat entschliessen können, und selbst, als er 1820 einen seiner Schüler nach Paris begleitete, hat er dort nur zweimal, allerdings vor den musikalischen Grössen, aber in Privatzirkeln gespielt. Er war ein eingefleischter Wiener Zeit seines Lebens und mit dem Wiener Musikleben aufs innigste verwachsen.

Geboren am 26. Oktober 1789 als Sohn eines nicht mit Glücksgütern gesegneten akademischen Malers wurde er 1798 Schüler des Geigers Wranitzky und trat schon im Jahr 1800 in dem berühmten Augarten dreimal mit grossem Erfolg öffentlich auf. Klavier- und Theorieunterricht nahm er von 1802 an bei Emanuel Förster und wurde etwa gleichzeitig, um sein Geigenspiel zu vertiefen, Schüler des mit Beethoven eng befreundeten Ignaz Schuppanzigh; dieser nahm ihn dann 1804 als zweiten Geiger in sein bald berühmt gewordenes Streichquartett auf. Als Solist und Vorgeiger wurde Mayseder, der unablässig an seiner Vervollkommnung gearbeitet hatte, bereits 1810 in die Kaiserl. Theaterkapelle aufgenommen; 1816 öffnete sich ihm die Kaiserl. Hofkapelle, in der er 1835 zum Kammervirtuosen und allmählich zum Kapellmeister avancierte; daneben gehörte er auch dem musikalischen Körper der Stefanskirche an, für die er 1846 eine noch jetzt gebräuchliche Messe komponierte. Etwa bis 1840 liess er sich öffentlich, auch in eigenen Konzerten, als Solist hören und galt in Wien durchaus für einen in jeder Hinsicht ausgezeichneten Vertreter seines Instruments, der keinen Rivalen zu scheuen brauchte; auch veranstaltete er Kammermusik-Abende (die sogen. Dukatenkonzerte), wobei ihn Hummel und später Moscheles auf dem Klavier unterstützten. Besonders geschätzt war er als Quartettspieler; als solcher hat er sich um die Aufführung der letzten Quartette Beethovens, der ihn auch seiner Freundschaft würdigte, besondere Verdienste erworben; von 1843—1856 war er Führer des Privatstreichquartetts des Fürsten Czartoryski. In behaglichen Verhältnissen floss der Rest seines Lebens dahin. Nicht nur als Musiker erfreute er sich bis an sein Lebensende der allgemeinsten Sympathieen, sondern auch als Mensch. Bereits 1817 wurde er zum Dank dafür, dass er seine Kunst unermüdlich in den Dienst der Wohltätigkeit stellte, Ehrenbürger seiner Vaterstadt.

Als Lehrer war er sehr beliebt und namentlich von den aristokratischen Kreisen gesucht; von seinen Schülern seien hier Heinrich Panofka, Aug. von Adelburg,

---

[1]) Ein Bild Mayseders wird die „Musik“ im II. Dezemberheft bringen.

Miska Hauser und vor allem Heinrich de Ahna, der in Berlin eine reiche Wirksamkeit gefunden hat und hier noch lange unvergessen sein wird, namhaft gemacht.

Einige 60 Werke hat Mayseder, der dem aufkommenden Talente Richard Wagners gegenüber sich gleichgültig verhielt, veröffentlicht, recht gute soll auch sein Nachlass geborgen haben. Zu nennen sind sieben Streichquartette, drei Streichquintette, vier Klaviertrios, ein Trio für Harfe, Violine und Horn (wer denkt da nicht an das Brahmssche Horntrio?), drei Violinkonzerte, zwei Konzertinos, sechs Polonaisen, zwanzig Variationenwerke u. dergl. für Violine, meist mit Orchesterbegleitung. Seine Solowerke, die vielleicht am besten mit denen de Bériots und Ferd. Davids verglichen werden können, waren so beliebt, dass sie mit Hinweglassung der Begleitung in einem stattlichen Gesamtbande bei Aibl in München veröffentlicht worden sind. Als kürzlich in Wien die „Universal-Edition" ins Leben gerufen wurde, da entsannen sich deren Leiter auch des Komponisten Mayseder und veranstalteten Neuausgaben von einigen seiner Werke, die in musikalischer Hinsicht ansprechend, nicht zu veraltet und vor allem als Übungsstücke von Wert sind; es sind dies die drei Violinduette op. 30, 31 und 32, von denen namentlich das mittlere auch heute noch mit Vergnügen gespielt werden wird, die sechste Polonaise op. 38 und das zweite Concertino op. 53, die beide zur Erlangung einer eleganten Technik des Bogens sehr verwertbar sind, und vor allem die sechs ausgezeichneten Etuden op. 29, die übrigens auch wie die Variationen op. 40 in die „Kollektion Litolff" Aufnahme gefunden haben; zu der letzten Etude hat übrigens Hellmesberger eine in Walzerform gehaltene Klavierbegleitung hinzukomponiert und damit ein dankbares Vortragsstück geschaffen.

Mag man auch heute über die Maysederschen Kompositionen lächelnd zur Tagesordnung übergehen, in der Geschichte des Violinspiels muss jedenfalls sein Name immer mit Ehren genannt werden.

BÜCHER

31. **M. Haberlandt:** Hugo Wolf, Erinnerungen und Gedanken. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Ein kleines Buch, aber ein wertvolles Buch. Freundschaft hat es entworfen, und Liebe hat es durchwärmt. Anspruchslos wirkt es um so tiefer, je persönlicher es ist. Es ist keine Biographie, kein Geschichtswerk, kein Liederverzeichnis voll Namen und Daten, auch keine kritisch-ästhetische Analyse, sondern ein einfach Buch, vom Freunde dem Freunde geschrieben. Die Schlichtheit und Natürlichkeit dieser Erinnerungen des Vorsitzenden vom „Wiener Hugo Wolf-Verein" sichern ihnen einen höheren Wert, als der kommende Hugo Wolf-Foliant. Der Zauber des Persönlichen, die Kraft des fast Gegenwärtigen und Greifbaren, der Duft des Schlicht-Menschlichen gehen tiefer als alle Ästheticismen. Vom Gefühl der ausserordentlichen Persönlichkeit Hugo Wolfs getragen haben die kurzen Gedanken Tagebuchkraft und -Bedeutung. Wer der Kunst dieses unseres letzten lyrischen Genies nahe steht, der greife zu dem kleinen Büchlein; denn es ist in Wahrheit „ein Kranz, von der Hand der Freundschaft auf sein kaum geschlossenes Grab gelegt." Rudolf M. Breithaupt.

32. **Gustav Levy:** Richard Wagners Lebensgang in tabellarischer Darstellung. Verlag: Harmonie, Berlin 1904.

Es ist doch etwas Schönes um den Enthusiasmus der Jugend, und wenn man durch wüste Orgien der Eitelkeit und Mode irre werden könnte an der Zukunft, so wächst eine Generation heran, deren Begeisterung für den Genius Trost und Hoffnung gibt. Solche Gedanken weckt wohl dies Büchlein, dessen Vorrede uns einen Jünger Richard Wagners zeigt, der in heisser Verehrung des Meisters und eifrigem Studium seiner Biographen den Antrieb erhalten hat, nun auch selbst für die Erkenntnis des Lebensganges Wagners etwas Tüchtiges zu wirken. Und so hat er in der Tat mit diesen biographischen Tabellen etwas Treffliches und Brauchbares gegeben, das in seiner scheinbaren Trockenheit doch auch einem tieferen Bedürfnis entspricht. Wagners Leben in chronologischen Daten: wir blättern, und die Zahlen werden lebendig und erzählen uns eine ergreifende Odyssee! Dadurch aber, dass der Verf. die gute Idee gehabt hat, überall kurze, prägnante Stellen aus Wagners Briefen und Schriften einzustreuen, tritt uns ein Innen-Leben entgegen, vom äusseren bedingt und doch so ganz frei, selbständig und gegensätzlich. Die Einteilung der Lebensabschnitte ist durchaus richtig, nur hätte ich Venedig und Luzern (1858/9) schon zur zweiten Wanderzeit gezogen. Berichtigungen werden bei der ungeheuren Masse von Zahlen nicht ausbleiben. Der Brief vom 31. Jan. 1883 ist an H. v. Stein, nicht an E. v. Weber gerichtet; die Briefe an v. Weber in Sachen des Tierschutzes fallen zu 1879 bis 1881. S. 40 Anm. muss es 1861 statt 1859 heissen. Dass am 5. Mai 1849 ein Konzert unter Wagner durch die hereindringende Revolution abgebrochen wurde, scheint mir ein Irrtum. R. Sternfeld.

33. **Alfr. Chr. Kalischer:** Die Macht Beethovens. Eine Erzählung aus dem Musikleben unserer Zeit. Verlag: Selbstverlag, Berlin.

Jedenfalls ein seltsames Buch, dessen Wert für viele nicht auf den ersten Blick ersichtlich sein wird. Den Kern der Handlung bildet die Geschichte einer Liebe; aber wie der idealistisch gesinnte Philologe und Musiker Edgar Wittig die junge Griechin Anthemia Palleukos kennen und lieben lernt, bis er sich endlich am Grabe Beethovens mit ihr verlobt, das wird gar mancher als unnatürlich und mit vieler Überspanntheit erzählt bezeichnen. Eine gewisse exaltierte Färbung der Erzählung wird auch derjenige zugestehen müssen, der die glückliche Art des Verfassers, die Macht von Beethovens Kunst und Persönlichkeit — die beide eng miteinander verbunden und in gleichem Mass unsterblich sind — zum Leitstern und zur Grundlage für das Geschick zweier Menschenkinder werden zu lassen, verstehen und schätzen kann. Die Handlung bildet in gewissem Sinn nur den Rahmen für eine Würdigung, Rettung und Analyse von Beethovens Persönlichkeit, die ihre Macht auf die Herzen derer, die Beethoven verstehen und verehren, unwiderstehlich äussert. Die zahlreichen Gespräche über Beethoven, über Musik und Kunst, die in den Gang der Handlung eingestreut sind, enthalten gar viel des Schönen und des Wahren und bilden in ihrer Gesamtheit gewiss den besten, stärksten und wirkungsvollsten Teil des Buches. Die Erzählung selbst kann nahezu nur als Rahmenerzählung Geltung haben: Personen, die sich so ausschliesslich dem Idealen hingeben, erscheinen uns nicht glaubhaft und wir können infolgedessen kein wahres Interesse an ihnen empfinden; Begeisterung, die nicht nur auf den Höhepunkten des Lebens als seltener königlicher Gast sich einstellt, sondern zur ständigen Begleiterin des Lebens geworden ist, muss den Eindruck des Eingebildeten oder gar des Falschen machen. In Kleinigkeiten muss sich der Wiener verletzt fühlen: Kalischer gebraucht von dem modernen Wien noch die Strassen und anderen lokalen Bezeichnungen, wie sie im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bestanden haben. An einzelnen Scenen in der Erzählung aber kann man seine helle Freude haben: die Liebesscene am Schluss ist gewiss erhebend und weihevoll zu nennen. Der Wert der ästhetischen Wechselreden des Buches soll auch durch die vorstehenden Bemerkungen keineswegs geschmälert werden. Der Musiker und auch der Musikfreund wird wohltuend berührt werden von der glühenden Verehrung Beethovens, die das ganze Buch erfüllt und die mitunter einen wirklich schönen Ausdruck gefunden hat.

34. **Dr. Georg Fischer**: Hans von Bülow in Hannover. Verlag: Hahn, Hannover und Leipzig.

Zum Teil auf gedruckt vorliegende Quellen, zum Teil auf ungedruckte Briefe Bülows und auf die Akten des kgl. Theaters in Hannover zurückgehend, entrollt dieses Büchlein ein ansprechendes Bild von Bülows Wirksamkeit als Dirigent in Hannover seit 1853; insbesondere die Jahre 1877—1879 erfahren eine sehr gründliche Behandlung. Mehrere Zusammenstellungen, Listen von Programmen und Repertoires u. ä. m. bilden eine angenehme Zugabe zu der recht lebensvoll gehaltenen Darstellung Fischers.

Dr. Egon von Komorzynski.

MUSIKALIEN

35. **Friedrich Schuchardt**: Petrus Forschegrund. Oratorium in drei Teilen für Soli, Chor, Orchester und Orgel. op. 4. Verlag: Carl Giessel jun., Bayreuth.

Es handelt sich hier um ein mit grosser Reklame angekündigtes Werk, das aber keineswegs den Erwartungen entspricht, die man an dasselbe zu stellen berechtigt ist. Unter einem Oratorium verstand man bisher ein grösseres, in einheitlichem Stil gehaltenes Werk, das u. a. breit angelegte Ensemblesätze enthielt und vor allen Dingen polyphone Chor- und Orchesterbehandlung darbot. Von alledem ist hier nichts zu finden,

der Chor singt regelrechte vierstimmigen Choräle und Gesänge, und statt kontrapunktischer Stimmführung dienen zerlegte Akkordfiguren oder, noch schlimmer, Akkordtremoli dazu, um Bewegung in der Begleitung zu erzielen, so dass man sich streckenweise in eine ältere italienische Oper versetzt glaubt. Es ist deshalb ein grosser Irrtum, wenn Herr Schuchardt sich mit so geringen kontrapunktischen Kenntnissen berechtigt wähnt, seine Hand nach derartig hohen Zielen auszustrecken, deren Erreichung zum mindesten eine absolut sichere Beherrschung aller technischen Schwierigkeiten voraussetzt. Im übrigen soll gern anerkannt werden, dass die Harmonik zwar ihren Wagnerschen Ursprung nicht verläugnen kann, aber durch aparte und vornehme Behandlung angenehm auffällt, und die Singstimmen geschickt und wirksam geschrieben sind. Gleicherweise scheint die Instrumentation dankbar und farbenreich zu sein, soviel sich aus dem Klavierauszug ersehen lässt. Hoffentlich dienen diese Zeilen dazu, den noch jugendlichen Autor zu veranlassen, durch emsiges Studium und gründliche Selbstkritik seinen hohen Zielen näherzukommen, oder sie aber etwas niedriger zu schrauben, falls ihm die Lust dazu fehlen sollte. Seine Zukunft wird sicherlich von dieser Entscheidung abhängen!

Karl Kämpf.

36. **Leo Blech**: 2 Quartette in oberbayrischer Mundart (für gemischten Chor). op. 8. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Der Komponist hat mit seinem op. 8 wohl ein Gelegenheitswerk veröffentlicht. Moderne Opernschöpfungen und Lieder in oberbayrischer Mundart — welche Kluft! Indessen sind die Sächelchen durchaus frisch und keineswega langweilig. Im Chor aufgeführt wird der Dirigent gut tun, im Tenor und im Bass einige unbequemen und sprunghaften Intervalle seinen Sängern durch kleine Änderungen sangbarer zu machen. Auch Quinten sind im a cappella-Satz zum mindesten nicht schön, unbedingt aber entbehrlich.

37. **Hans Koessler**: Kol Nidre, nach zahlreichen Ausgaben kritisch revidiert und gesetzt für eine Solostimme und gemischten Chor. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Die altehrwürdige Melodie des jüdischen Versöhnungsfestes Kol Nidre ist für Tenor-Solo mit gemischtem Chor nach zahlreichen Quellen vortrefflich bearbeitet worden. Bei weiteren Ausgaben wäre die Beifügung eines deutschen Textes erwünscht und dadurch die Möglichkeit gegeben, das herrliche Werk in den Konzertsaal, besonders für historische Abende, zu verpflanzen.

38. **Friedr. E. Koch**: Halleluja! Eine Festkantate nach Worten der Bibel für Chor, Einzelstimmen und Orchester. op. 27. Klavierauszug. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Gr. Lichterfelde.

Kunstvoll, ohne Künstelei, technisch ohne nennenswerte Aufführungsschwierigkeiten — auf Soloquartett, Halbchor, Ganzchor abwechselnd und steigernd aufgebaut, wird das „Halleluja", wenn an richtiger Stelle aufgeführt, gute Wirkung machen. Dass der Autor als Schluss des Werkes, mehr als 100 Takte, den ganzen Anfangschor nur wörtlich wiederholt und keinerlei abschliessende Steigerung hier mehr bringt, will uns bei der sonstigen lobenswerten Knappheit des Werkes als unvorteilhaft erscheinen.

Fritz Baselt.

39. **Emile Sauret**: Gradus ad Parnassum du Violoniste. Lehrgang für das virtuose Violinspiel. op. 36. Heft 1 und 2. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Die beste Empfehlung dieser ausgezeichneten Virtuosenschule ist, dass die beiden 1896 erst erschienenen Hefte schon jetzt in neuer vermehrter Ausgabe vorliegen. Ich weiss nicht, was ich mehr bewundern soll, die Fülle des Materials oder den hohen

pädagogischen Wert der Übungen: sie führen mit Sicherheit zur Erlangung einer grossen Virtuosität.

40. **Alexis Holländer**: Sechs Charakterstücke für Violine und Violoncello (auch Klarinette und Viola) mit Begleitung des Klaviers in Kanonform. op. 53. Verlag: Schlesingersche Buchhandlung (Rob. Lienau), Berlin.

Hübsch klingende Stücke. Der Komponist ist offenbar in der Kanonform sehr zu Hause und handhabt sie mit Geschmack. Auch als Ensembleübungen für die Jugend gut zu verwenden.

41. **Richard Franck**: Sonate No. 2 (c-moll) für Violine und Pianoforte. op. 35. Verlag: Schlesingersche Buchhandlung (Rob. Lienau), Berlin.

Im sechsten Bande der „Musik" S. 43 habe ich eine Anzahl Kammermusikwerke von Richard Franck besprochen, seine gewandte Schreibart gelobt, aber auf seinen Mangel an Erfindung hingewiesen. Auch über diese neue Sonate, deren 2. Satz, eine Art Intermezzo, wohl am gelungensten ist, kann ich nicht anders urteilen. Der Klavierpart ist wieder mit Passagen überladen; die Violinstimme ist namentlich im Finale nicht ohne Intonationsschwierigkeiten. W. A.

42. **E. Jaques-Dalcroze**: Trois morceaux pour Violoncelle avec accompagnement du piano. op. 48. 1. Lied romantique. 2. Serenade. 3. Bagatelle. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Rhythmisch-harmonisch allzu gesucht, hinterlassen die drei Stücke von Dalcroze, die ausserdem zu lang ausgesponnen sind, einen wenig befriedigenden Eindruck.

43. **Robert Hausmann**: J. S. Bach. Drei Sonaten für Violoncello und Pianoforte. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Verdienstvoll bleibt eine jede Neuausgabe der drei Gambensonaten von Bach. Wird doch dadurch neue Hoffnung erregt, dass die schönen Stücke öfter gespielt werden. Hugo Schlemüller.

44. **Karl Wolfrum**: Sonate in f-moll für Orgel. op. 4. Sonate in F-dur für Orgel. op. 15. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Karl Wolfrums f-moll-Sonate erschien, wenn ich nicht irre, vor etwa zehn Jahren und erweckte damals in den beteiligten Kreisen ein starkes Interesse für den Schöpfer, wie für sein Werk. Der Ernst dieser Tonsprache, das beträchtliche kontrapunktische Können des Komponisten, die geschickte formale Gestaltung der einzelnen Sätze liessen die schönsten Hoffnungen für kommende Taten erblühen. Freilich durfte dabei eine schulgemässe Abhängigkeit des ersten und letzten Satzes von den gleichen Teilen der Pastoral- und der vierten Orgelsonate Rheinbergers nicht übersehen werden. Karl Wolfrum ist leider ein Epigone der Epigonität geblieben. Die dritte Sonate erbringt den Beweis: auch hier klangschöne, ernstempfundene Musik, aber ohne jede Eigenart der Tonsprache. Die Ecksätze weisen wiederum auf Rheinbergers musikalische Art hin. Das Adagio sostenuto kann eine innere Verwandtschaft mit dem langsamen Satz der ersten Sonate des grösseren Bruders Philipp Wolfrum nicht verleugnen. Und während wir es bei op. 4 mit einem organisch gewachsenen Kunstwerk zu tun haben, ist die dritte Sonate lediglich eine äusserliche Kompilation von vier einzelnen Stücken. Bei dem Mangel an wirklich schöpferischen Talenten auf dem Gebiete der Orgelkomposition ist es bedauerlich, dass Karl Wolfrums schönes Beginnen eine solche weniger erfreuliche Fortsetzung gefunden hat. Hoffen wir für die Zukunft! Karl Straube.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

BASLER NACHRICHTEN 1903, No. 256—258. — H. Stumms Artikelserie „Die Wagner-Festspiele im Münchner Prinzregenten-Theater“ gibt eine ausführliche kritische Darstellung des Verlaufs der Spiele, die „eine grossartige künstlerische Tat, die man gleich den Bayreuther Festspielen als einen Markstein in der Geschichte der musikalisch-dramatischen Kunst bezeichnen muss“, genannt werden. Namentlich die grossen bühnen-technischen Leistungen werden gebührend gewürdigt und zum Schluss die Münchner Festspiele als eine würdigere Ehrung Wagners bezeichnet, als das Berliner Wagner-Denkmal.

NEW-YORKER STAATSZEITUNG 1903, No. 36. — Der Artikel „Moderne Programm-Musik und Richard Strauss“ von August Spanuth gibt eine Schilderung der Entwicklung der Programmmusik von ihren Anfängen über Beethoven zu den Romantikern, Berlioz und Liszt. Spanuth zeigt, wie Strauss als erster an Liszt anknüpfte und über diesen hinausging, während die meisten anderen Programmmusiker der neueren Zeit, wie Tschaikowsky, Smetana u. a. m. es verschmäht haben, mit der rein musikalischen Architektur tabula rasa zu machen. Er sagt: „Auch Richard Strauss steht auf den Schultern anderer und die anderen sind vor allem Liszt und Richard Wagner. Kann auch Wagner nicht als eigentlicher Programmmusiker in betracht kommen, so hat er doch der Tonmalerei eine neue Farbenpalette dargereicht und ihr neue Perspektiven eröffnet.“ Und: „Strauss ist kein enger Geist; er hat sich kein begrenztes Feld vorgenommen, um es abzugrasen; er trägt vielmehr seine Eigenart in die heterogensten Stoffe hinein. Er modelt sie nach seinem Willen, sie müssen sich ihm beugen.“

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Leipzig) 1903, No. 10. — Unter dem Titel „Ein geistlicher Ring“ analysiert hier G. Weimar Felix Draesekes Mysterium „Christus“: „Schätze musikalischen Goldes sind hier angehäuft . . . Wahrlich, es steht noch nicht schlecht um die deutsche Tonkunst und die Kirchenmusik, wenn noch solche Werke geboren werden, in denen die urewigen Gesetze wahrer Musik mit freiester Harmonie und Stimmführung so herzerfreuend vereinigt sind. Aber am besten wird man das Lebenswerk eines deutschen Meisters wie Draeseke ehren, wenn man es aufführt nach seinen Intentionen.“

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Charlottenburg) 1903, No. 36—38. — Hugo Conrat setzt seine interessanten Betrachtungen über „Kunst und Geschäft“ fort. Rührend sind die Einzelheiten, die der Verfasser zu Beethovens Geschäftskenntnis beibringt; erschütternd ist die Zusammenfassung alles dessen, was über Schuberts finanzielle Verhältnisse bekannt ist; Mozarts herzliche Naivität und sein edles Künstlertum haben etwas Erhebendes. Auch die seit Händel datierende Praxis, dass Musiker zur Besserung ihrer Einkünfte England bereisten, wird beleuchtet durch die Zusammenstellung der hierher gehörigen Namen und Tatsachen. Otto Lessmann berichtet über „Die Wagner-Festspiele im Prinz-Regenten-Theater zu München“. Der Schluss von Franz Dubitzkys an wertvollen Wahrheiten

reichem Artikel „Muster-Programme und Muster-Aufführungen unserer Militärkapellen" beschäftigt sich hauptsächlich mit den abscheulichen Missgriffen in der Temponahme. Die zahlreichen Notenbeispiele erläutern das Gesagte vorzüglich.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE (Leipzig) 1903, No. 6—9. — Ausser dem Nachtrag „Der Minnesang und sein Vortrag" von Paul Runge verbindet Robert Eitner mit der Besprechung des Fischerschen Werkes in dem Aufsatz „Musik in Hannover" eine Zusammenfassung von biographischen und historischen Daten, die eine wertvolle Ergänzung zu seinem Quellenlexikon bildet. Ein interessanter Artikel von Eugen Schmitz behandelt die „Gitarrentabulaturen" auf Grund von Montesardo's Werk und bringt in der Einleitung eine vorzügliche knapp gehaltene Geschichte der Entwicklung der Gitarre. Eine umfangreiche, gründliche „Totenliste des Jahres 1902, die Musik betreffend", von Karl Lüstner und der als Beilage gegebene Katalog der Musikwerke in der Westminster-Abtei in London von Wm. B. Squire vervollständigen den reichen Inhalt der Hefte.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1903, No. 29—36. — Von den ausführlichen Rezensionen und Berichten seien erwähnt: „Die Klavierbearbeitungen Lisztscher Lieder von August Stradal" von Vernon Spencer, „Das Pyrmonter Schubert-Liszt-Fest" von Edwin Neruda, „Die Maifestspiele in Prag 1903" von Viktor Joss, „Prager Unterrichtswesen" von Viktor Joss. M. Lorenz behandelt in einer musikgeschichtlichen Skizze „Henry Purcell, den englischen Orpheus". Käte Stellmacher lässt ihre Studie „Vor Klingers Beethoven" in die Worte ausklingen: „Hier schuf, wie er ihn sieht, wie er ihn fühlt, ein grosser schaffender Mensch das Bild — eines Schaffenden!" Adolf Kohut macht zum Helden seines Artikels „Ein Doppelgänger Otto Nicolais" den musikalischen und schriftstellerischen Stümper Gustav Nicolai, der in den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts viel von sich reden machte und mit dessen Worten, Schriften und Taten sich die damaligen Zeitungen eingehend befassten. Otto Nicolai hat sogar gegen seinen lästigen Doppelgänger einen ihn vernichtenden offenen Brief geschrieben. Ein ausführlicher Aufsatz von Ottmar Rutz handelt über „Die Rutzschen Tonstudien und die Reform des Kunstgesangs".

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart) 1903, No. 21—23. — Eine Biographie Wilhelm Bergers („Wilhelm Berger") liefert Adolf Kohut. Eine sehr hübsche und gründliche Analyse „Franz Schuberts Klaviersonaten" von Alfred Mello läuft durch die Hefte hindurch; wir entnehmen ihr die kennzeichnenden Sätze: „Sämtlich sind sie klangschön; alles ist edel und tief empfunden darin! In seinen langsamen Mittelsätzen, die ihm wieder Anlass gaben, sich in reichstem Masse als Lyriker zu betätigen, bringt uns der Meister entzückende Genrebilder stiller, märchenhafter Träumereien. Oft glaubt man Prinzen und Prinzessinnen aus dem Märchenlande vor sich zu sehen; bald wieder befinden wir uns auf mondscheinbeglänzter Waldwiese und sehen die Elfen und Kobolde beim zierlich schwebenden Reigen; wiederum lauschen wir, in stilles Sinnen versunken, dem echt kindlichen Sangesgemüt unseres echt deutsch fühlenden Schubert, dessen herzinniges Gefühlsleben sich bald in schmerzlich klagender, bald zart lieblicher Melodik offenbart." „Johann Pachelbel" betitelt sich ein Gedenkblatt zu Pachelbels 250. Geburtstag von Max Puttmann. „Der Leipziger Riedel-Verein in Prag" erhält einen Bericht von Rudolf von Procházka; von den „Münchener Wagner-Festspielen" handelt Arthur Hahn; „Ein Dutzend Tonmeister im Lichte Grillparzers" ist eine hübsche Zusammenstellung von Julius Blaschke. Mit Zumpe befasst sich eine Reihe

von Artikeln: „Herman Zumpe †“, „Zumpe in München“ von Arthur Hahn; „Zumpes Sawitri“ von Baur; „Erinnerungen an H. Zumpe“ von August Richard: „mit der wunderbaren Neueinstudierung des Nibelungenrings für die diesjährigen Festspiele hat Zumpe sein Meisterwerk gekrönt. Ein beneidenswerter Tod hat ihn hinweggerafft. Unvergänglich aber bleibt sein leuchtendes Beispiel in unserer Dankbarkeit!“. Interessant beantwortet A. Schüz die zum Thema eines Artikels gemachte Frage: „Wer ist der Künstler?“ Noch seien erwähnt: die Studie „Die Beethoven-Häuser in Wien“ von Hugo Klein, Karl Wolffs biographische Skizze „Arno Kleffel“ und der Aufsatz „Zum Gedächtnis Friedrich Wiecks“ von Kurt Mey.

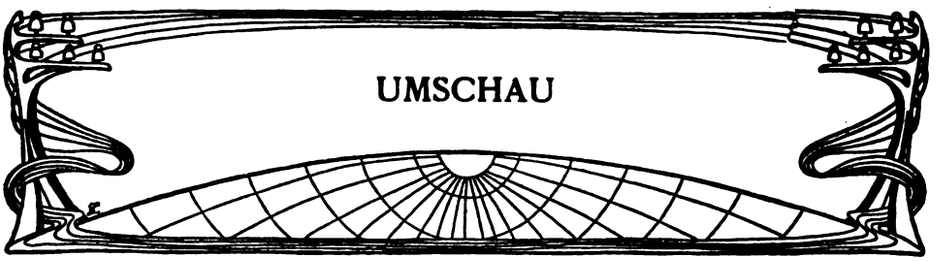
FLIEGENDE BLÄTTER FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK (Regensburg) 1903, No. 8—9. Ausser zahlreichen Vereinsberichten enthalten die Hefte einen Aufsatz „Papst Pius X.“, in dem der neue Papst als „leuchtendes Vorbild und fester Anker für die kirchlichen Grundsätze in betreff der heiligen Musik“ gefeiert wird.

DER KUNSTWART (Leipzig) 1904, No. 1. — Richard Batkas Artikel „Wunderhornklänge“ befasst sich mit den Liedern Theodor Streichers, den Batka als Nachfolger Wolfs betrachtet, nur dass wir bei ihm keinerlei subjektive Ich-Lyrik finden, sondern einen epischen Grundzug, eine „Gegenständlichkeit des Stils“.

Le MÉNESTREL (Paris) 1903, No. 36—38. — Den Hauptinhalt der Hefte bildet die gründliche Untersuchung „Werther“ von A. Boutarel; ferner mögen genannt werden die Aufsätzchen „Schumann et la musique à programme“ (auf Berlioz bezüglich) und „Berlioz jugé par Wagner“; beide von Raymond Bouyer.

LA RÉVUE MUSICAL (Paris), 1903, No. 7. — Ein sehr stimmungsvoller Artikel von Louis Laloy gilt „Ambroise Thomas“, der zum Schluss sehr hübsch mit Auber, Adam und Bizet verglichen wird. Vincent d'Indy's Aufsatz „César Franck“ behandelt hauptsächlich „Psyché“, „Redemption“ und „Les Béatitudes“, von denen u. a. gesagt wird: „Les Béatitudes n'en restent pas moins le monument musical le plus considérable qui ait été édifié depuis la messe solennelle de Beethoven, et cette haute et expressive musique console des emphatiques boursouflures que des compositeurs sans croyances et sans convictions artistiques ont accumulées en vue de l'effet, sans prétexte de drame sacré“. Die Studie „Un organiste au 17. siècle“ von André Pirro behandelt Nicolas Gigault. Endlich sei noch eine Arbeit „J. Ph. Rameau au théâtre“ von Constant Zakone erwähnt.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1903, No. 8. — Von grösstem Interesse ist ein hier wieder abgedruckter, aus dem Jahre 1884 stammender Aufsatz von Peter Rosegger, betitelt: „Von der Vernachlässigung unseres alten Volksliedes“. Rosegger beklagt die Geschmacksverirrung der Gegenwart, die sich von den Schätzen des Volksliedes — des echten Volksliedes, dessen Dichter und dessen Komponist gleich unbekannt sind — abwende und allerhand Raffiniertes vorziehe. Er sagt weiter: „Ich wünsche eine Gesellschaft zur Pflege des alten Volksliedes. Man sollte wenigstens in der grossen Stadt, die ein Archiv für alle Zweige der Kultur sein soll, wissen, wohin man zu gehen hat, wenn man die alten Volkslieder hören will, die unsere Ahne und Mutter gesungen, nach denen unser Grossvater geworben, gejubelt, gelitten, gestritten hat, an welchen den meisten Menschen süsse Erinnerungen hängen. Es würde sich für diese Lieder ein grosses Publikum finden und es würden diese Lieder allmählich eine Läuterung des Geschmacks vollbringen. — Auch die mit zahlreichen Notenbeispielen ausgestattete Fortsetzung des Aufsatzes „Das Alpbacher Almlied und seine Abarten“.



NEUE OPERN

Baron Ludwig Erlanger: „Ritter Olaf," ein dreiaktiges dramatisches Werk, zu dem der Komponist nach der Heineschen Ballade gleichen Namens das Buch geschrieben, wurde von Direktor Angelo Neumann in Prag zur Aufführung angenommen.

Alexander Fiks: „Totentanz," eine einaktige Oper von Marg. Möller, wird an der Hofoper in Dresden aufgeführt werden.

Kreglingen: „Der Christbaum," zu dem der niederländische Komponist selbst den Text verfasste, wird von der Neuen niederländischen Oper herausgebracht werden.

Karl Pottgiesser: „Die Heimkehr" will die Direktion des Kölner Stadttheaters zur Uraufführung bringen.

Graf Sayn-Wittgenstein: „Antonius und Kleopatra," grosse Oper in vier Aufzügen und einem Nachspiel von S. H. Mosenthal, hat im Metzer Stadttheater eine beifällige Aufnahme gefunden.

Herman Zumpe: „Savitri," die nachgelassene Oper des jüngst verstorbenen Generalmusikdirektors, soll von Max Schillings vollendet werden.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Darmstadt: An Novitäten sind für diesen Winter vorgesehen: Karl von Kaskel (Der Dusle und das Babeli), Saint-Saëns (Samson und Dalila), Leopold Reichwein (Vasantasena).

Düsseldorf: Direktor L. Zimmermann hat das Musikdrama „Kunihild" von Cyrill Kistler erworben und sich auch die Uraufführung von „Baldurs Tod", desselben Autors jüngerem Drama in Wagners Stil, gesichert. — Zur Berlioz-Feier (am 11. Dezember) bereitet die hiesige Bühne eine scenische Aufführung von „Fausts Verdammung" vor.

Leipzig: Eugen d'Alberts dreiaktiges realistisches Musikdrama „Tiefland" — Dichtung nach A. Guimera von Rudolph Lothar — ist von der Direktion des Stadttheaters zur Aufführung angenommen worden.

KONZERTE

Brüssel: Das Programm der Ysaye-Konzerte enthält: Beethoven (Eroica; Violinkonzert), Bizet (Roma-Suite), Corelli (Violinkonzert), C. Franck (Balletmusik aus „Hulda"; Lieder), Händel (Concerto grosso), Liszt (Faust-Symphonie), Mozart (g-moll-Symphonie), Schumann (Ouvertüre zur „Braut von Messina"; Klavierkonzert). Novitäten: d'Indy (Symphonie), Debussy (Drei Notturnos), Rachmaninof (Klavierkonzert), Tanéieff (Vorspiel zu „Orestes"), Glazounow (Variationen für Klavier), Rimski-Korsakoff („Scheherazade"), Tscherbatchef (Serenade für Orchester), Dupuis (Symphonische Dichtung), Jongen (Violoncellkonzert), Vereuls (Symphonie für Orchester und Solovioline). Ausserdem: Lekeu (Phantasie), Rasse (Rhythmische Symphonie), Caetani (Präludium für Orchester).

Darmstadt: Das Darmstädter Streichquartett (die Herren: Fr. Mehmel, Gust. Spohr, Rich. Senff und Aug. Weyns) spielt an seinen vier Kammermusikabenden: Beethoven (Quartett op. 18 No. 6; Serenade op. 25, D-dur, für Flöte, Violine und Viola), Brahms (Zwei Gesänge mit Viola- und Klavierbegleitung, op. 91), Haydn (Quartett op. 50 No. 3), Mozart (Quartett C-dur; Klavierquartett Es-dur), Schubert (Quartett d-moll), Schumann (Quartett op. 41 No. 1; Liederzyklus „Frauenliebe und -leben"), Grieg (Sonate für Klavier und Violine op. 45), Iwan Knorr (Klavierquartett), Saint-Saëns (Variationen über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere), Tschaikowsky (Quartett op. 30). Mitwirkende: Klara Forbach (Klavier), Iduna Walter-Choinanus (Gesang), August Köhler (Flöte), Karl Friedberg (Klavier), Fritz Rehbock (Klavier), Ludwig Weber (Klavier).

Frankfurt a. M.: Die Kammermusikvereinigung für Blasinstrumente (Florence Bassermann und die Herren Könitz, Müns, Mechler, Preusse, Türk) wird in ihren drei Konzerten zum Vortrag bringen: Beethoven (Quintette op. 16 und op. 71), Brahms (Sonate op. 120 No. 2), Huber (Sextett op. 114), Klughardt (Quintett op. 79), Rheinberger (Nonett op. 139), Rubinstein (Quintett op. 55), Volbach (Quintett op. 24), Zemlinsky (Trio op. 3).

Hagen i. W.: Musikdirektor Robert Laugs hat für seine fünf Abonnementskonzerte, die die Konzertgesellschaft unter Mitwirkung des Städtischen Gesangvereins, des Hager Männergesangvereins, des Lehrergesangvereins und des Hüttnerschen Philharmonischen Orchesters aus Dortmund veranstaltet, für diesen Winter folgende Werke zur Aufführung ausersehen: Händel (Messias), Schumann (Manfredmusik), Brahms (Rhapsodie für Altsolo und Männerchor), Schubert (Frauenchöre); an Orchesterwerken: Beethoven (Pastoralsymphonie; Leonorenouvertüre No. 3), Schumann (Erste Symphonie), Richard Strauss (Tod und Verklärung), Smetana (Die Moldau), Liszt (Les Préludes), Sibelius (Der Schwan), Mozart (Ouvertüre zur Zauberflöte), Richard Wagner (Vorspiel zu Parsifal), H. Berlioz (Ouvertüre Röm. Karnaval), Grieg (Peer Gynt-Suite), Bizet (L'Arlésienne), Weber-Berlioz (Aufforderung zum Tanz). An Solisten sind gewonnen: Mary Münchhoff, Else Wieden, Emma Rückbeil-Hiller, Alwine Flüss, Marie Cremer-Schleger, Tilly Hinken, Dr. Ludwig Wüllner, Rich. Fischer, Rudolf v. Milde, Heinz Fasbender, Waldemar Lütschg, Rob. Laugs. — Die vier Kammermusikkonzerte, die Rob. Laugs mit dem Kölner Gürzenichquartett (Bram Eldering, Karl Körner, Josef Schwartz, Fr. Grützmacher) veranstaltet, bringen Streichquartette von: Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms; Klavierquintette von Dvořák (A-dur) und Schumann; Klaviertrio von Arensky (d-moll); erste Klavier-Violinsuite von Goldmark; Liedervorträge der Konzertsängerinnen Else Launhardt-Arnoldi und Therese Hattingen.

Laibach: Die Philharmonische Gesellschaft wird in dieser Saison in ihren 5 Mitglieder-Konzerten unter Leitung ihres Musikdirektors Zöhrer zur Aufführung bringen: Beethoven (Musik zu Egmont), Bruckner (III. Symphonie), Dvořák (III. Symphonie, zum erstenmal), Händel (Concerto grosso), Schumann (C-dur-Symphonie), Tschaikowsky (Violin-Konzert), Liszt (Dante-Symphonie; Psalmen für gemischten Chor; Wanderer-Phantasie von Schubert für Klavier mit Orchesterbegleitung). An Solisten sind bereits gewonnen die Damen: Gisela Anspitz, Stefi Geyer, Hermine Kittel und die Herren: Leopold Demuth, Adolf Grohmann, Anton Slatermann. Die vom Konzertmeister

Gerstner geleitete Kammermusikvereinigung wird 4 Abonnements-Abende geben und neben Klassischem noch Werke von: Brahms, Dvořák, Heubner, Georg Schumann, Sgambati, Tschaikowsky, Volkmann zum Vortrag bringen.

München: Von vier der acht Abonnements-Konzerte der Musikalischen Akademie ist das Programm festgesetzt: Beethoven (Eroica; 7. Symphonie), Berlioz (Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini"), Brahms (3. Symphonie; Variationen über ein Thema von Haydn; Akademische Festouvertüre), Liszt (Die Ideale), Schumann (2. Symphonie), R. Strauss (Don Juan), Wagner (Faust-Ouvertüre; Parsifal-Vorspiel), Weber (Euryanthe-Ouvertüre). Dirigenten: Max Erdmannsdörfer, Fritz Steinbach, Franz Fischer. — Ein neues Unternehmen plant die Veranstaltung von drei grossen Orchester-Konzerten (Kaim-Orchester unter Bernhard Stavenhagen), in denen ausschliesslich neue Werke mit besonderer Berücksichtigung einheimischer Komponisten zum Vortrag kommen sollen. In Aussicht sind genommen: Bruckner (9. Symphonie), Strauss (Taillefer), Boehe („Kirke", Uraufführung), Kl. Pringsheim (Das Meer), Edgar Istel, Schirach (Gesänge mit Orchester), Joseph Schmid (Ouvertüre), Gustav Mahler (3. Symphonie), Schillings (Hexenlied).

New-York: Zu einem wichtigen Faktor im hiesigen Musikleben werden sich in dieser Saison die Wetzler-Symphonie-Konzerte gestalten, vor allem deshalb, weil Richard Strauss sich im fünften derselben zum erstenmale einem amerikanischen Publikum präsentieren wird. Dieses Konzert findet am 25. Februar statt, ist das letzte der regulären Wetzler-Konzerte und gleichzeitig das erste des aus vier Konzerten bestehenden Strauss-Festivals. Frau Strauss-de Ahna wird in allen Konzerten als Sängerin auftreten. Hermann Hans Wetzler wird folgende Werke aufführen: Beethoven (Symphonie A-dur und Ouvertüre Leonore III), Schubert (Symphonie C-dur), Brahms (Symphonie c-moll), Tschaikowsky (Symphonie Pathétique), Bach (Suite in Es; orchest. von Wetzler), Liszt (Mazeppa), Claude Debussy (Drei Nocturnes), Glinka (La Jota Aragonesa), Mozart (Bläser-Serenade). Solisten: Susan Metcalfe (Sopran), Jacques Thibaud, L. Lichtenberg, M. Banner (Violine), Harold Bauer (Klavier) und Frau R. Strauss.

Teplitz: In den sechs philharmonischen Konzerten unter Leitung von Musikdirektor Franz Zeischka werden zur Aufführung kommen: Beethoven (2. Symphonie; Romanze G-dur), Berlioz (Symphonie fantastique; Sylphentanz und Ungarischer Marsch; Les nuits d'été; Ouvertüre zu Rob Roy), Boehe (Odysseus' Ausfahrt und Schiffbruch), Brahms (3. Symphonie), Bruckner (9. Symphonie und Tedeum), Dohnányi (Klavierkonzert e-moll), Dvořák (Ouvertüre op. 91), Ernst (Notturno E-dur), Händel (Arioso mit Orchester, Harmonium und Harfe), Haydn (1. Symphonie Es-dur; Violoncellkonzert D-dur), Hubay (Scènes de la Czarda), Liszt (Mephisto-Walzer), R. Strauss (Violinkonzert d-moll; Don Juan), Tschaikowsky (4. Symphonie), Wagner (Arie aus „Der fliegende Holländer"; Trauermarsch aus der „Götterdämmerung"; Preislied aus „Die Meistersinger von Nürnberg"). Als Solisten sind aufgeführt Lula Mysz-Gmeiner und die Herren: Hugo Heermann, Ernst von Dohnányi, Theodor Bertram, Jean Gérardy und Hans Giessen. — In den drei Konzerten des Vokal-Quartetts Jeanette Grumbacher de Jong, Therese Behr, Ludwig Hess und Arthur van Eweyk kommen Werke von Brahms, Haydn und R. Schumann zum Vortrag. — Die Gedenkfeier für Hugo Wolf (22. Februar) unter Mitwirkung von Agnes Bricht-Pyllemann und dem

Kurorchester bringt: Penthesilea, Italienische Serenade, sowie Lieder. — Das Brüsseler Streichquartett (Franz Schörg, Hans Daucher, Paul Miry und Jacques Gaillard) führt vor: Beethoven (op. 59 e-moll), Glazounow (op. 64 a-moll), Haydn (Kaiserquartett). — Im April veranstaltet der Dresdener Mozart-Verein zum Besten des Mozart-Denkmals ein grosses Konzert.

Würzburg: Die Musikschule unter Leitung von Direktor Dr. Kliebert bringt in ihren sechs Abonnements-Konzerten u. a. zur Aufführung: Beethoven (Eroica), Berlioz (Carnaval Romain), Brahms (c-moll-Symphonie), Pohlig (Per aspera ad astra), Haydn (Oxford-Symphonie), Wolfrum (Weihnachtsmysterium), ferner Orchesterwerke von: Brahms, Mendelssohn, Liszt und Kammermusikwerke von: Beethoven, Haydn, Schubert u. a.

TAGESCHRONIK

Am 28. Oktober wurde in Stuttgart das Liszt-Denkmal[1]) des Bildhauers A. Fremd — das zweite in Deutschland — von zahlreichen Verehrern des Meisters begrüsst; die Hülle war schon am Abend vorher gefallen. Das Schöne an der Feier lag gerade in ihrer Zwanglosigkeit. Um die Mittagsstunde pilgerte man hinaus in die Königl. Anlagen, über die Eberhardsgruppe bis zum Rosenhügel, in dessen Nähe, vor einer Gruppe mehrerer Ahornbäume und einer Silberpappel das Denkmal steht, etwas abseits vom Wege, damit das Auge im idyllischen Anblick ruhen kann. Der Kopf ist nicht bloss herrlich gelungen, sondern sogar bedeutend aufgefasst. Die Büste von weissem Marmor ist überlebensgross; wirkungsvoll hebt sie sich vom grauen, ins rötliche spielenden Sockel ab (aus bayrischem Muschelkalk), an dessen Seiten ein weitästiger Lorbeer, vorn mit der Gestalt des lyraspielenden Orpheus, herausgearbeitet ist. Der gesenkte Kopf des letzteren bildet einen bedeutsamen Gegensatz zu dem etwas zurückgeworfenen Haupte des Tondichters. Ausser von den Begrüssenden — darunter Siegfried Wagner und den Familien Thode und Wolzogen — fand das Denkmal auch seitens der Unbeteiligten aufrichtige und warme Anerkennung. Nachdem die Stifterin, Frau Hofrat Klinckerfuss, eine Schülerin Liszts, in der Öffentlichkeit genannt wurde, müssen wir auch hier der hochherzigen Frau gedenken. Am Abend des 28. wurde im Interimstheater die „Heilige Elisabeth" gegeben. Es war eine Festvorstellung, wie man sie weihevoller und künstlerisch wirksamer nicht wünschen konnte. Die zurückhaltende und feinsinnige Regie Harlachers, das stimmungsvolle Orchester unter Pohligs Leitung, die Vertreterin der Elisabeth (Frl. Wiborg), die tadellosen Chöre — kurz, alle Mitwirkenden wetteiferten im Streben nach stilvoller Wiedergabe. Am 29. dirigierte dann Siegfried Wagner noch im ersten Abonnementskonzert (Symphonieabend) der Hofkapelle und wurde freundlich, ja mit einer gewissen Herzlichkeit vom Publikum aufgenommen. Das Denkmal Liszts, umgeben von zahlreichen Kränzen zum teil aus weiter Ferne (seltsamerweise fehlt gerade das Stuttgarter Konservatorium), bildete in den letzten Tagen einen wahren Wallfahrtsort und kann als schöne, stille Sühne betrachtet werden für manches, was hier Unschönes gegen den Meister gesprochen und gehandelt worden ist. Dr. Karl Grunsky.

Am 29. November wird der Berliner Altmeister des Flötenspiels, Professor Heinrich Gantenberg sein 80. Lebensjahr in verhältnismässig grosser körperlicher Rüstigkeit vollenden. Lange Zeit war in Berlin kein Konzert, in dem eine Solofläte gebraucht wurde, denkbar, ohne dass Gantenberg auf dem Podium erschienen wäre; war doch sein edler Ton und seine geschmackvolle Vortragskunst

[1]) Das Bild des Denkmals wird im II. December-Heft veröffentlicht werden.

ebenso rühmlichst bekannt wie seine unfehlbare Technik. Wurden im Opernhaus „Die Hugenotten", „Lucia", „Orpheus" oder sonst eine mit einem grösseren Flötensolo ausgestattete Oper gegeben, so durfte Meister Gantenberg jedesmal über rauschenden Beifall quittieren. Als Accessist oder Hülfsmusiker war er schon mit 16 Jahren in die Königl. Kapelle getreten, um anderthalb Jahre später bereits den ersten Flötistenposten im Kaiser-Alexander-Garde-Grenadier-Regiment zu übernehmen. Hier blieb er, nachdem er 1848 mit nach Schleswig und 1849 nach Dresden zur Niederwerfung der dortigen Revolution gezogen, bis 1. Januar 1860, an welchem Tage er die erste Soloflötistenstelle in der Königl. Kapelle übernahm und neben dem Oboer Wieprecht und dem Klarinettisten Pohl der Stolz der Holzbläser wurde. Als 1872 die Königliche Hochschule für Musik auch eine Flötistenklasse errichtete, wurde Gantenberg zum Leiter derselben erwählt. Diese Stellung an der Hochschule behielt er auch bei, als er, der mittlerweile Königl. Kammervirtuos geworden und sowohl den Kronen- wie den roten Adlerorden erhalten hatte, am 1. September 1892 aus dem anstrengenden Operndienst schied. Er war ein begeisterter Lehrer und hat, bis er, durch Verleihung des Professortitels ausgezeichnet, am 1. April 1903 zugunsten seines Lieblingsschülers Emil Prill von seinem Lehramt zurücktrat, eine überaus stattliche Schülerschar herangebildet. Er hielt übrigens stets an der alten Flöte fest und vermochte sich nicht zur Böhmflöte (1847 bereits vollkommen hergestellt) zu bekehren. W. A.

Zuverlässiger Mitteilung zufolge ist das Engagement von Felix Mottl als Generalmusikdirektor der Münchener Hoftheater perfekt. Er wird schon die nächsten Wagner-Festspiele leiten.

Nach 18jähriger Tätigkeit hat Prof. Sitt sein Amt als Dirigent des Leipziger Bach-Vereins niedergelegt; als Nachfolger ist der Organist an der Thomaskirche Karl Straube gewonnen worden.

An Stelle Hellmesbergers wurde der Solokorrepetitor und Chordirektor des Wiener Hofoperntheaters Karl Luze zum ersten Dirigenten und Leiter der Wiener Hofmusikkapelle (für den Kirchendienst) ernannt.

Als Nachfolger von Waldemar von Baussnern wurde der bisherige Leiter des Mozartvereins in Dresden, Kapellmeister Max von Haken, zum Dirigenten des Dresdener Chorvereins ernannt.

Der Klaviervirtuose Anton Förster, bisher Lehrer an den Ausbildungsklassen des Sternschen Konservatoriums in Berlin, ist vom 1. Oktober 1904 an in gleicher Eigenschaft dem hiesigen Konservatorium Klindworth-Scharwenka gewonnen worden.

Das Musikbureau der Ausstellungsleitung für die Weltausstellung in St. Louis 1904 veröffentlicht die Bedingungen für den Wettstreit von Gesangvereinen, die während der Dauer der Ausstellung sich am Wettsingen beteiligen wollen. Die Preise bewegen sich zwischen 4- und 18000 Mark.

Auf Anregung eines Wagnerverehrers in Halberstadt hat dort eine Aufführung des ersten Aktes der „Walküre" stattgefunden mit den Herren Burgstaller (Siegmund), Lohfing (Hunding) und Frau Wittich (Sieglinde) unter Leitung von Kapellmeister Hellmann. Die Scenerie war eigens nach Bayreuther Muster angefertigt, auch die Tieferlegung des Orchesters fehlte nicht. Der interessante, sehr anerkennenswerte Versuch ist, wie uns mitgeteilt wird, vollständig geglückt.

Anlässlich seines 25jährigen Dienstjubiläums erhielt der Darmstädter Hofkapellmeister Willem de Haan vom Grossherzog das Ehrenkreuz in Gold und den Titel Hofrat.

Am 7. November wurde in Leipzig unter allseitiger Teilnahme das fünfzigjährige Bestehen der Hof-Pianofortefabrik Julius Blüthner gefeiert. Der Gründer der Firma, Kommerzienrat Julius Blüthner, hat sich ganz aus eigener Kraft, mit eisernem Fleiss und genialer Begabung vom schlichten Instrumentenschreiner zum Inhaber eines Weltgeschäfts von unbestrittener Bedeutung emporgearbeitet.

Aus dem reichen Inhalt von No. 75 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel sind hervorzuheben: praktische Einzelausgaben von Berlioz, Johannespassion (H. Reimann), Gesamtausgabe von Joh. Herm. Schein (A. Prüfer), Morphy (spanische Lautenmeister des 16. Jahrh.); ferner Lebensbeschreibungen von Elgar, Fiedler, Järnefelt, Kröger, Catharina von Rennes. Neu ist ein Verzeichnis der wichtigsten kirchenmusikalischen Werke eigenen und fremden Verlages, Konzerthandbuch VII.

Zu einer literarischen Arbeit bedarf Herr Emerich Kastner (Wien VIII, Lammgasse 9) der Titel aller jener Werke, die Brahms gewidmet wurden und erbittet gefl. Mitteilungen von seiten der Musikalienverleger Deutschlands und des Auslands an seine Adresse.

Die auch von uns fälschlicherweise totgesagte Opernsängerin Gabriele Kraus ist, wie wir zu unserer Freude vernehmen, von ihrer Krankheit genesen und nach Paris übergesiedelt. Möge sich auch bei der ehedem so gefeierten Künstlerin der alte Erfahrungssatz glänzend bewahrheiten!

TOTENSCHAU

Am 7. Oktober verschied plötzlich in Mödling bei Wien der Vizehofkapellmeister der kaiserl. und königl. Hofmusikkapelle Karl Bruckner. Zu seinem Nachfolger wurde Kapellmeister Julius Böhm berufen.

Auf Capri verstarb im Alter von 71 Jahren der französische Librettist Camille du Locle, Mitarbeiter von Verdi und Ernest Reyer.

Der ausgezeichnete spanische Violinist Jesus Manasterio, Gründer der Madrider Quartettgesellschaft, ist bei Santander gestorben.

Im Alter von 61 Jahren starb der französische Opernkomponist William Chaumet. Am bekanntesten sind geworden „Bathyle", „Hérode" und vor allem „Mamz'elle Pioupiou".

Der Bassist Eduard Decarli, von 1872—1901 dem Verband der Dresdener Hofoper angehörig, ist in Radebeul einem Herzleiden erlegen.

In Paris starb der Redakteur und Musikschriftsteller Dr. Oskar Berggruen, früher Advokat in Wien.

Am 19. Oktober verschied in Fraustadt der bekannte Musikschriftsteller und Komponist Robert Musiol.

Der Komponist Victorin de Joncières (geb. 1839) ist in Paris gestorben. Anhänger Richard Wagners hat er unter den neuzeitlichen französischen Tonsetzern eine hervorragende Stellung eingenommen. Von seinen Opern sind hauptsächlich zu nennen: „Die letzten Tage von Pompeji", „Sardanapal", „Dimitri" und „Johann von Lothringen". Er schrieb ferner eine Musik zu „Hamlet", Symphonieen, ein Violinkonzert u. a. Dreissig Jahre lang war er Musikkritiker der „Liberté". Die „Musik" wird im II. Dezember-Heft ein Bild des Künstlers bringen.

Am 4. November starb in Berlin der unvergessene frühere Regisseur und Bassist der Berliner Hofoper Heinrich Salomon im Alter von 78 Jahren.

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Das Hauptereignis bildete das Gastspiel von Sigrid Arnoldson, die bei der „Neuen Niederländischen Oper“ als Mignon, Carmen, Margarete und Traviata auftrat. Der Zauber ihrer Persönlichkeit, die eigenartige, reizvolle Ausgestaltung ihrer Rollen und ihre bedeutende Gesangskunst gewannen der Künstlerin aller Herzen. Das Bestehen der Niederländischen Oper (Stadttheater) ist durch das hochherzige Eintreten von Kunstfreunden bis zum Ablauf der Spielzeit gesichert und die Oper kann nun mit Ruhe an die Lösung ihrer Aufgaben herantreten. Als schöne Frucht der neuen, glücklicheren Periode brachte der energische, junge Kapellmeister Rothwell, dem jetzt die künstlerische Leitung der Oper übertragen ist, eine sorgfältige Neueinstudierung von Fidelio, bei der sich besonders Frau Bosse-Sommer als Leonore, de Voss als Florestan und van Duynen als Rocco auszeichneten. Hans Augustin.

BRESLAU: Aus der Fülle der „Neustudierungen“, mit denen wir allwöchentlich überflutet werden, einzelne besser gelungenen herauszugreifen, hätte wohl keinen Zweck. Der Tatsache gegenüber, dass die Direktion bisher in 47 Tagen der Spielzeit 63 Opern- und Operetten-Aufführungen auf ihren drei Bühnen (NB. mit einem Chor, einem Orchester) veranstaltet hat, bedarf es keines Beweises, dass in dieser Theaterlotterie die Aufführungsnieten überwiegen, grosse Treffer kaum je vorkommen. Von unseren Solisten wäre zu berichten, dass sich Hans Siewert, unser junger, lyrischer Tenor, mit Lyonel und Manrico noch fester der Gunst der Hörer versichert hat, und dass Francis Rose mit bestem Erfolg zum ersten Male an die Senta herangetreten ist. Dann geniessen wir gegenwärtig ein auf längere Zeit berechnetes, nicht alltägliches Gastspiel, das eines jungen, italienischen Baritonisten, Pasquale Amato, von dem sein Vaterland noch wenig weiss, der sich aber in Breslau einen künstlerischen Spezialkredit verschafft hat. Herr Amato war im Sommer mit einer italienischen Truppe bei uns und glänzte dort mit starker Spielbegabung, anständiger (für italienische Verhältnisse aber nicht hervorragender) Gesangskunst und schönen hohen Brusttönen im Kreise mässiger Landsleute als Stern. Die hiesige Direktion hat ihn darauf zu einem Wintergastspiel eingeladen und Herr Amato singt jetzt Rigoletto, Luna, Alfio, Tonio und dergleichen italienisch inmitten unserer deutschen Sänger. Um einen derartigen Sprachmischmasch halbwegs zu rechtfertigen, ist aber Herr Amato doch wohl nicht bedeutend genug. Die Direktion soll die Absicht haben, Herrn Amato deutsch lernen zu lassen und dauernd zu verpflichten. Ich glaube, beide Teile würden sich schlecht dabei stehen. Gerade ein italienischer Sänger schlüpft nicht in eine deutsche Haut, ohne bei dem Wechsel seine besten und eigentümlichsten Vorzüge einzubüssen. Dr. Erich Freund.

DRESDEN: Im königlichen Opernhause machte man am 16. Oktober den Versuch, Aubers dreiaktige komische Oper „Der schwarze Domino“ dem Spielplan nach langer Pause wieder einzufügen, aber das Ergebnis war wenig befriedigend. Der allzu ausgedehnte Dialog ermüdete die Hörer und liess den musikalischen Teil so zerrissen erscheinen, dass man zu keinem einheitlichen Genuss kommen konnte. Soll diese graziöse, leichte und farbenprächtige Musik der Zukunft erhalten bleiben, so muss eine geschickte Hand das Textbuch so umarbeiten, dass der Dialog wesentlich verkürzt und die ganze Handlung stärker konzentriert wird. Die hiesige Neueinstudierung wurde auch durch die nicht sehr glückliche Besetzung der Rollen beeinflusst und so ist „Der schwarze

Domino“ bereits wieder vom Spielplan verschwunden. Am 30. Oktober erlebte die Musiktragödie „Odysseus' Tod“ von August Bungert, das mit Spannung erwartete Schlusswerk der Odysseus-Tetralogie, ihre Uraufführung. Der Erfolg blieb nicht unwesentlich hinter dem zurück, den Bungerts frühere Odysseus-Dramen in den letzten Jahren hier gefunden haben. Das Publikum spendete wohl nach jedem Fallen des Vorhangs Beifall, aber die Wärme und Begeisterung wollte sich nicht einstellen und erst am Schlusse des ganzen Werkes konnte der Dichterkomponist mit den Darstellern und Generalmusikdirektor von Schuch zahlreichen Hervorrufen Folge leisten. Die Mängel des Textbuches, das trotz vieler dichterischen Einzelschönheiten wohl das schwächste der Tetralogie ist, erklären manches. Der Autor hat eine an sich kurze Begebenheit durch allerlei symbolische Zutaten so stark verbrämt, dass sich der Hörer nur schwer zurechtfindet. Besonders erdrückt die Breite des ersten Aktes die lebendige Wirkung. Unstreitig ist vieles an der Symbolik Bungerts tief und schön ersonnen, aber der dramatische Fluss leidet erheblich unter all den dunkeln Dingen, die da „hineingeheimnist“ worden sind. Dazu kommt noch, dass die Handlung starke Anklänge an Wagners „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ aufweist, was zu Vergleichen Anlass gibt, die naturgemäss nicht zum Vorteil für Bungert ausschlagen. Musikalisch erscheint mir „Odysseus' Tod“ dagegen als das reifste der vier Dramen des Zyklus. Es steckt sehr viel Erfindung in dieser Partitur, die düstern Stimmungen werden sicher getroffen und in den Liebesscenen walten Feuer und eindringliche melodische Schönheit. Auch das Orchester ist meinem Empfinden nach weit moderner und ausdrucksvoller behandelt als in den vorhergehenden Werken, ohne dass Bungert dabei den eigenartigen, herben, durch die starke Ausnützung der Trompeten bewirkten ehern-bebenden Klang aufgegeben hätte, der ihm zur musikalischen Charakterisierung seiner altklassischen Heroenzeit dient. Weiter muss dem Komponisten auch der Widerstrebende zugestehen, dass ein grosser Zug sein Werk durchweht. Es ist ein grosses, ernstes Wollen, das auch aus „Odysseus' Tod“ zu uns redet und das zu verkennen oder gering zu schätzen um so ungerechter wäre, je weniger wir seit dem Auftauchen Bungerts als Dramatiker Opernneuheiten gehabt haben, die auf dauernde Bedeutung irgendwie Anspruch erheben können. Die Aufführung war mit der erdenklichsten Sorgfalt vorbereitet; neben Herrn von Schuch, in dem Bungert einen geistvollen und begeisternden Interpreten fand, seien als Vertreter der Hauptrollen die Damen Abendroth, von Chavanne und Eibenschütz sowie die Herren Scheidemantel, Burrian und Jäger genannt. F. A. Geissler.

DÜSSELDORF: Am 1. September öffneten sich wieder die Pforten des Stadttheaters. Zugleich begann die Ära des neuen Direktors Ludwig Zimmermann. Neue Oberleitung, neue Besetzung aller Hauptfächer, in denen mehrere, meist begabte jungen Kräfte miteinander alternieren, ein vorzüglicher Oberregisseur, Oskar Fiedler, zwei erste Kapellmeister, Alfred Fröhlich und Dr. Walter Rabl, endlich ein wesentlich verstärkter Chor, ein ausreichendes Balletensemble erwarben sich rasch das unbedingte Vertrauen der Theaterfreunde. Zwanzig verschiedene Werke kamen bis heute heraus. Eine ausgezeichnet arbeitende Regie ermöglichte abgerundete, harmonisch wirkende Vorstellungen. Als Novität fand das „Mirakel“: „Der Gaukler unserer Lieben Frau“ von Massenet bei geradezu glänzender Inscenierung grossen Beifall. Caesar Krause (Gaukler), Gustav Waschow, ein hervorragend stimmbegabter Bariton (Bonifacius), Heinrich Gärtner, ein famoser Bassist (Prior), zeichneten sich dabei besonders aus. Die „Engel“ sangen Hermine Förster und Klara Bellwidt entzückend. Im Engel-Chore wirkten alle Solisten mit. Regie und Ausstattung waren mustergültig. Durch Stileinheit und vortreffliche Inscenierung ragte auch die Neueinstudierung von Mozarts „Figaros Hochzeit“ hervor. Das Orchester verdiente stets hohes Lob. A. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Sigrid Arnoldson konnten wir als „Mignon“ und „Traviata“ bewundern. — Cyrill Kistler hat mit seiner Volksoper „Röslein im Hag“, die hier ihre Uraufführung erlebte, einen Achtungserfolg errungen. Die teils recht flache, teils recht niedliche Dichtung entstammt der Feder der Münchener Hofschauspielerin Alexandra Kolbe. Die einfache Handlung spielt in einer kleinen Stadt um 1500 und wie in den „Meistersingern“ erwirbt schliesslich ein Minnelied dem rechten Sänger die Braut, „Das Röslein im Hag“. Wenn Kistler hier auch unter dem Einfluss Wagners, Lortzings, ja Nesslers steht, so weiss er doch auch eigene Wege zu gehen. Seine Musik ist äusserst melodiös und ansprechend, die Instrumentation aber für diese Operngattung und den volkstümlichen Stoff im allgemeinen zu stark und massig; die ihr anhaftende Monotonie hätte durch eine lebhaftere Mischung der Klangfarben vermieden werden können. Die Verwendung des Volksliedes, wie die Charakteristik der an die „Meistersinger“ erinnernden handelnden Personen ist nur teilweise geglückt. Im zweiten Akt nimmt der Komponist einen bemerkenswerten Aufschwung, um im dritten Akt, der namentlich herzhafte Striche verträgt, wieder abzufallen. Um das Gelingen der Aufführung machten sich mit Chor und Orchester Kapellmeister Sauer, ein Schüler Kistlers, und Oberregisseur Goldberg, besonders durch das geschickte Arrangement der zahlreichen Volksscenen, verdient, ausserdem Alice Kallina (Rose) und Emil Sorani (Spielmann), ferner Wilhelm Wissiak als drolliger Schmied und plumper Freiersmann und Georg Förster als dürrer, aufgeblasener Stadtschreiber Florian. Der anwesende Komponist wurde gerufen.

Ferdinand Schemensky.

FRANKFURT a. M.: Ihre erste deutsche Aufführung erlebte am 20. Oktober an unserer Bühne die Oper „Die Meeresbraut“, Text des Originals von Nestor de Tière, Musik von Jan Blockx. Der Komponist war anwesend und konnte mit der Aufnahme, die sein Werk und er fanden, recht zufrieden sein, aber noch bedeutend mehr mit der Güte der Darstellung, dem schönen Wetteifer aller Beteiligten, ihr Bestes mit in die Wagschale des Erfolges zu werfen. Wirklich, unsere Oper konnte mit dieser Wiedergabe Staat machen. Die Handlung ist eine vlämische Fischerdorftragödie; im Mittelpunkt steht ein armes, schwärmerisch und träumerisch beanlagtes Mädchen, das sich nicht in den Gedanken finden kann, dass sein Schatz im Meere ertrunken ist. Die Eltern drängen sie aus Egoismus zur Heirat mit einem anderen, braven und vor allem reicheren Freier; eine Rivalin, ihres Handwerks „Garnaalmeisje“ d. i. Krabbenfischerin, missgönnt ihr den neuen Bräutigam und verfolgt die ohnehin schon von Gewissensqual Bewegte mit einer düsterschauerlichen Ballade, bis sich Kerlien — so heisst die leidende Heldin des Stücks — im Wahnsinn ins Meer stürzt, just zur Stunde, als die jährliche Zeremonie der „Meeressegnung“ vorgenommen wird; gleichzeitig wird aber auch die böse Garneelenfischerin von einem eifersüchtigen Strandläufer erstochen: nach gemächlich vorschreitender Handlung eine starke Anhäufung von Effekten am Schluss, welcher doch der Effekt nicht ganz entspricht. Der Stil der musikalischen Komposition ähnelt dem des italienischen Verismus, steht aber höher in der leitmotivischen Durchbildung, die von vielem Geiste zeugt, aber allerdings aufs grosse Publikum weniger Eindruck macht als die gelegentlich eingeflochtenen „geschlossenen Melodieen“, die wohl dem Volkstone entlehnt sind. So die alte Ballade von den zwei Königskindern, die bedeutungsvoll die Handlung eröffnet und später noch öfter hineinklingt, ein Fischerliedchen der koketten Rivalin mit einer Grazie vom massiveren, niederdeutschen Schlage, und die düstere Ballade in äolischer Tonart „Vom gebrochenen Eid“. Künstlerisch wohl noch anziehender und mehr aus dem Eigenen des Tonsetzers herausentwickelt ist die Art, wie das reich bedachte, aber nicht aufdringliche Orchester die wachsende Verdüsterung im Gemütsleben Kerliens andeutet. Manches andere ist im

Ausbau etwas kühl und verstandesmässig ausgefallen, einiges, wie das Liebesduett Kerliens mit ihrem ersten Freier streift leicht ans Banale. Die Intentionen des schaffenden Künstlers unterstützte Elsa Hensel durch ihre Wiedergabe der Hauptrolle vortrefflich; temperamentvoll und tonschön gab Frau Kernic die Garneelenfischerin, den Strandläufer schilderte Richard Breitenfeld comme il faut als einen gefährlichen aber ganzen Kerl. Das Stück wird sich hier kaum lange halten, aber nach Erfolgen wie z. B. von Charpentier's „Louise" wäre es nicht ausgeschlossen, dass es anderswo noch festeren Fuss fasste.

Hans Pfeilschmidt.

HAAG: Die französische Oper eröffnete die Saison unter günstigeren Umständen als im vorigen Jahre. Von den Solisten gefielen Mme. Marignan als Traviata; Mme. Savine als Carmen genügte weniger. — Die „Neue niederländische Oper" (Palaisoper) brachte „Mignon" mit Sigrid Arnoldson in der Titelrolle. Auch bei diesem Unternehmen muss man das ernste Streben der Direktion anerkennen. — Weniger glücklich war die Direktion der zweiten niederländischen Operngesellschaft (Stadttheater von Amsterdam) mit der Aufführung von Beethovens „Fidelio".

Otto Wernicke.

KÖNIGSBERG i. Pr.: Die bisherige Tätigkeit unserer Oper in der neuen Spielzeit kann nicht zu Lobliedern begeistern. Die neuengagierten Künstler bedeuten keine Verbesserungen ihrer Fächer gegen das vorige Jahr. Die Direktion macht auch keine Anstrengungen, eine höhere Kunststufe mit ihren Operntaten zu gewinnen. Das beste war eine Aufführung von „Figaros Hochzeit", die schon im vorigen Winter mit dem köstlich vornehmen Grafen v. Ulmanns einen Glanzpunkt in dem Grau trüber Stadttheateralltäglichkeit bildete. Das Publikum sagt und schreibt oft seine Unzufriedenheit mit den Zuständen, hat aber gleichwohl um die Abonnements gekämpft und begleitet schlechte Aufführungen, z. B. des „Lohengrin", vom Wagnerschen Geiste fortgerissen, mit Beifall. Daher sich denn auch die Direktion nicht bewogen fühlt, Besserung zu schaffen. Premieren gab es von Lehárs militärmusikantischer Operette „Der Rastelbinder" und letzhin von Kaskels „Dusle und Babeli".

Paul Ehlers.

LEIPZIG: Abgesehen von dem dankenswerten Einspringen des Kammersängers Zeller aus Weimar für die Partie des Junker Stolzing und der Frau Beuer aus Hamburg als Götterdämmerungs-Brünnhilde hat sich der Wagner-Zyklus im hiesigen Stadttheater ganz programmgemäss abgespielt. Wirkliche Wagner-Festspiele hatte man trotz der mehreren Gastkünstler und Gastdirigenten nach Lage der Dinge hier nicht erwarten können, und so nahm man denn dankbaren Sinnes die im ganzen besser vorbereiteten und zum Teil würdig besetzten Reproduktionen entgegen, zumal in dem um der sensationellen Dirigentengastspiele willen meist ausverkauften Hause viel guter Begeisterungswille vorhanden war, der sich betätigen wollte und musste. Die Meistersinger-Aufführung unter Prof. Panzner war ein wenig Schnellmalerei, die Wiedergabe der Nibelungentetralogie und des Tristan unter Prof. Nikisch schon eher das Gegenteil; doch hat man bei den letzterwähnten Aufführungen sich fast durchweg an äusserst feinen und klangschönen Orchesterleistungen erfreuen können. Neben den Gastleistungen auf der Bühne, dem edel timbrierten Wolfram und Wanderer des Dresdener Kammersängers Perron und der stimmhaft grosszügigen Isolde der Frau Leffler-Burckard vom Königl. Theater in Wiesbaden, taten sich vom einheimischen Personale besonders hervor Herr Urlus als Rienzi, Siegfried und Tristan des dritten Aufzuges, Frau Doenges als Irene und Sieglinde, Herr Moers als Loge und Siegmund, Frl. Sengern als Adriano, Herr Schütz als Hans Sachs, Herr Kunze als Alberich und Beckmesser und Herr Mari n als unverwüstlicher Repräsentant des Mime und des David. Nach Schluss des Wagner-Zyklus hat die Oper mit „Afrikanerin", „Der Widerspänstigen Zähmung", „Die lustigen Weiber" (Gastspiel der Kammersängerin Baumann von hier), „Hänsel und Gretel" und „Bajazzo" wieder

ins Repertoire-Fahrwasser eingelenkt und vor der ersten Novität wird es wohl kaum mehr etwas Wichtigeres zu berichten geben. Übrigens ist Eyslers Operette „Bruder Straubinger" nun auch hier mit recht gutem Erfolge in Scene gegangen.

Arthur Smolian.

MAGDEBURG: Der Spielplan unserer Oper hat bisher dem Stadttheater noch keinen „grossen Abend" gebracht; er blieb in bekannten Grenzen des Herkömmlichen. Die Personalfragen sind noch nicht alle gelöst, erst der Monat November wird eine erwünschte Stetigkeit bringen. Unter dem neuen Kapellmeister August Göllrich nimmt das Institut aber einen starken inneren Aufschwung. Dieser mittelgrosse, bewegliche Mann mit den blitzenden Augen, gehört mit in die erste Reihe derer vom Taktstock. Vom Handwerker, vom „Ruderknecht" ist hier nichts mehr vorhanden; seine Darbietungen tragen einen eminent künstlerischen Zug. Dabei umfasst sein Blick mit der gleichen Liebe Vergangenheit und Gegenwart. Solche stilreinen Aufführungen von „Figaros Hochzeit", vom „Holländer", von „Romeo und Julia" und „Carmen" hat das hiesige Theater vorher kaum gekannt. In Aussicht steht der „Ring" und „Fausts Verdammnis" von Berlioz. An diesen Abenden wird der Dirigent wahrscheinlich auch diejenigen trägeren Geister und langsamer Denkenden von seiner grossen Befähigung überzeugen, die sich gestützt auf einige Kenntnis des Violin- und Bassschlüssels „gute alte Zeiten" zurückwünschten. — An kleineren Werken erlebte Paërs Oper „Der Herr Kapellmeister" in der Bearbeitung von W. Kleefeld und H. Brennert eine erfolgreiche Aufführung unter demselben Dirigenten.

Max Hasse.

MANNHEIM: Ibsens „Fest auf Solhaug" mit der Musik von Hans Pfitzner eröffnete am 1. September die neue Spielzeit. Seit der Ur-Aufführung des Werkes in dieser Gestalt (Mainz 1895) ist Mannheim die erste Bühne, welche die nun bei Feuchtinger-Stuttgart verlegte Musik mit dem Drama zur Aufführung brachte. Der Komponist, dessen „Rose vom Liebesgarten" demnächst herausgebracht wird, wohnte der Eröffnungsvorstellung bei und hatte die Freude, zu sehen, wie seine Jugendarbeit hier sehr gut gefiel. Als erste Opern-Novität ging Donizetti's „Don Pasquale" über die Bühne, und das reizvolle Werk, das Rossini's „Barbier" nicht so sehr weit nachsteht, gefiel ganz ausserordentlich. Carl Marx ist allerdings ein köstlicher Vertreter der Titelpartie, und Elisabeth Suchanek gab die ungezähmte widerspenstige Norina in jeder Hinsicht gut. Die erste „Ring"-Aufführung wurde ausschliesslich durch einheimische Kräfte bestritten. Margarethe Brandes (Brünnhilde) ist tief in den Geist ihrer Rolle eingedrungen, und Friedrich Carlén bot als Loge, Siegmund und Siegfried eine brillante Leistung. In Alfred Sieder hat unsere Bühne einen ausgezeichneten Mime erhalten. Max Bucksath als stimmgewaltiger Wotan hielt sich sehr tapfer wie das übrige Ensemble. Die Aufführungen fanden in Willibald Kähler einen berufenen musikalischen und in Eugen Gebrath einen gediegenen scenischen Leiter.

K. Eschmann.

MÜNCHEN: In der jüngsten „Zauberflöte"-Aufführung sangen zwei Gäste, Frl. Reinisch aus Berlin die Königin der Nacht und Frl. Gehrer die Papagena. Erstere ist im Koloraturfach bewandert, aber ohne ausreichend frische Stimmmittel; sie macht den Eindruck einer Sängerin, die den Höhepunkt ihrer Leistungsfähigkeit bereits überschritten hat. Etwas mehr Glanz hat der Sopran Frl. Gehrers, die ihre Rolle mit technischem Geschick, doch geringem Reiz durchführt. Sonst ist nichts Besonderes zu berichten. Hugo Reichenberger hat mit Thuilles „Lobetanz", den er im verflossenen Jahr an der Spitze des Stuttgarter Hoforchesters hier dirigierte, sein neues Kapellmeisteramt erfolgreich angetreten. Man bringt ihm Sympathieen entgegen, die sicher nicht bloss dem Sohn des verstorbenen Magistrats- und Kommerzienrats gelten. Die Generalmusikdirektorenfrage ist anscheinend noch in der Schwebe. Das Gerücht aber, dass Mottl

der kommende Mann sein werde, tritt immer bestimmter auf; sogar die näheren Bedingungen, unter denen der Karlsruher Dirigent für unsere Hofbühne verpflichtet worden sei, sind heute bekannt. Es wird aber wohl einige Zeit verstreichen bis zur offiziellen Bestätigung. — Die erste der angekündigten Premieren, Hugo Wolfs „Corregidor" steht unmittelbar bevor. Dr. Theodor Kroyer.

PRAG: Weniger interessant als sonst hebt diesmal die Saison an. Im Neuen deutschen Theater bildet die Suche nach einem Wagnertenor für den plötzlich verstorbenen, trefflichen Elsner das erregende Moment. Holdak (Hannover) versang als Tristan; Briesemeister begeisterte als Loge, gefiel als Siegmund, holte sich als Evangelimann eine Schlappe und eine Niederlage als Siegfried. Über den Mangel an Stimmreiz hebt die geistvolle Darstellung eben nicht immer hinweg... Unglück hatte die Oper mit ihrer ersten Neuheit, „Zaïre" des Franzosen P. V. de la Nux. Die noble, aber in konventioneller Gesangspose einherschreitende, auf die Dauer langweilige Musik erzielte trotz einer vorzüglichen Aufführung nur ein fiasco d'estime. Wo Massenet's, Chabrier's, Charpentier's Muse nicht zu Worte kommt, durfte um so mehr auf Mr. de la Nux verzichtet werden. Der Lichtpunkt des Spielplans war bisher Humperdincks „Hänsel und Gretel", das Leo Blech mit ungemeiner Liebe von Grund auf neustudiert hat. Auch hebt sich die Operette und die neue Diva, Frau Fischer-Frey, bringt Offenbach und Suppé zu neuen Ehren. — Das tschechische Nationaltheater führt noch ein Wiederkäuerdasein. Wirklich „neue Taten" soll auch hier erst der November zeitigen.
Dr. R. Batka.

STOCKHOLM: Einige hervorragenden auswärtigen Sänger und Sängerinnen haben hier Gastrollen gegeben, darunter die berühmte finnische Sängerin Aino Ackté, die mit ihrer Elsa (Lohengrin), Elisabeth (Tannhäuser) ganz Stockholm bezaubert hat.
Tobias Norlind.

STRASSBURG: Das erste Ereignis der Saison war der Rücktritt des bisherigen Direktors infolge verschiedener unliebsamer Vorkommnisse. Warum die Kunst an diesem „gefallenen Engel" nichts verliert, habe ich in den Vorjahren manchesmal näher begründet. Der Spielplan pendelt derweil in den gewohnten Bahnen weiter — ein paar klassische und Wagnerwerke, sonst zumeist „welscher Tand". Die einzige wertvollere Neueinstudierung war die „Verkaufte Braut", der allerdings die hiesige Presse dieselbe Verständnislosigkeit entgegenbrachte, wie im Vorjahre „Hoffmanns Erzählungen". Im Ensemble glänzt wie bisher der bel canto von Agnes Hermann; in Erna Croissant ist eine stimm- und spielbegabte Soubrette gewonnen. Das beste ist noch immer das Orchester und sein Leiter Lohse; Smetana und Mozart passen allerdings weniger zu seiner musikdramatischen Faust, die das zierliche Filigran einer Figaro-Ouvertüre zu einem unförmlichen Tonklumpen zerknautscht! Gustav Altmann.

WARSCHAU: Um sich im Repertoire unserer Oper orientieren zu können, muss man das System kennen lernen, mit dem sie geführt wird. Die kaiserl. Oper ist eigentlich polnisch, obwohl die beiden Kapellmeister (Podesti und Stermicz) Italiener sind und das Präsidium durch hohe russischen Beamten vertreten wird; nach einer althergebrachten Mode aber werden für die Hauptsaison italienische Sänger engagiert und mit diesen müssen unsere hiesigen, also polnischen, Künstler italienisch singen. Es gibt demnach abwechslungsweise polnisch und italienisch gesungene Oper. Bis jetzt wurde polnisch ausser den üblichen Moniuszko-Werken „Die verkaufte Braut" von Smetana gegeben, die zur Saisoneröffnung zum ersten Male mit mässigem Erfolg in Scene ging. Die Italiener führen alte und genug abgespielte Werke auf wie: Rigoletto, Wilhelm Tell, Gioconda u. dergl. Von neueren werden bloss „Werther" und „Manon" von Massenet, „Onegin" von Crajkowski, und „Samson und Dalila" (die Premiere der vorigen Saison)

von Saint-Saëns gegeben. Sonst sind die gastierenden Kräfte (die Herren: Anzelmi, Maggini-Coletti, Gilion, die Damen: Pinto und Borissi) sehr gut, besonders der ausgezeichnete Tenor Anzelmi. H. Opienski.

WIEN: Donizetti's „Lucia von Lammermoor" sollte derzeit ein grosses, subventioniertes, den Rang eines Kunstinstitutes beanspruchendes Hoftheater billig reisenden Gesangsvirtuosinnen überlassen, die gegen ein grosses Abendhonorar ihre Fertigkeit auf einer Privatbühne gerne glänzen lassen. Diese Drehorgeloper, gegen die sich zu erhitzen heute die Mühe wahrlich nicht lohnt, trägt gar zu deutlich den Stempel einer Zeit, da der Theatersaal die Hauptsache war und die Bühne nur durch die Kehlenvirtuosität des Sängers Leben gewann. Dennoch glaubte Direktor Mahler den kapitalistischen Logenbesitzern und Auslagenarrangeuren der Galerie dieses zweifelhafte Vergnügen nicht vorenthalten zu dürfen. So hörten wir die Lucia unter der Leitung des für das italienische Opernrepertoire engagierten Kapellmeisters Speltrino mit Selma Kurz in der Titelrolle. Ihre für eine spezifische Koloratursängerin fast zu kernsaftige Stimme und teilweise vortreffliche Gesangstechnik vermochten nicht ganz darüber zu täuschen, dass die Künstlerin mit den grossen Meisterinnen des Ziergesanges nicht in die Schranken zu treten vermag. Die Herbeiziehung eines Italieners zur Leitung italienischer Opern ist unbedingt zu billigen, um so mehr als Herr Speltrino sich als ebenso feuriger wie musikalischer Dirigent erwies. Freilich — je mehr Tempo und Rhythmik des Orchesters von italienischem Operngeist erfüllt sind, desto greller tritt hervor, dass unsere deutschen Sänger für den Abend nicht auch in Italiener sich verwandeln können. Gustav Schoenaich.

KONZERT

AMSTERDAM: Im Konzertgebouw erschien als erster Solist Jacques Thibaud, der jedoch mit den Konzerten von Mozart und Bruch nicht den gewöhnlichen Erfolg erzielte, da sein Spiel an Gleichgültigkeit litt und der Wärme ermangelte. In hohem Masse ist diese dem feurigen Geiger Serato zu eigen, der im Verein mit Mme. Roger-Miclos, einer sehr begabten Pianistin, konzertierte und sich als Künstler ersten Ranges erwies. Ein Riesenerfolg wurde Gustav Mahler zuteil, der auf Einladung des Konzertgebouw-Vorstandes seine dritte Symphonie vorführte. Beim ersten Teil des einen ganzen Abend füllenden Werkes war das Publikum ziemlich zurückhaltend, als sich jedoch die reiche Gedankenwelt des Werkes stets grossartiger in leuchtender Schöne entfaltete, als sich zu den Tonfluten des herrlichen Orchesters die fröhlichen Kinderstimmen mit den Glockenklängen gesellten, der auserlesene Frauenchor einfiel, Hermine Kittels ergreifende Altstimme Nietzsches tiefen Weisheitsworte verkündete, da kannte das begeisterte Publikum keine Grenzen mehr und brachte dem Schöpfer des grossartigen Tongemäldes und eminenten Dirigenten seinen Dank in einer Huldigung voll seltener Wärme zum Ausdruck. Hans Augustin.

BASEL: Unter aussergewöhnlich reger Anteilnahme seitens des Publikums ist mit dem ersten Abonnementskonzert die Serie der Symphonie-Konzerte eröffnet worden. Wenn, ganz im Gegensatz zu früher, schon das erste Konzert vor nahezu ausverkauftem Saale stattfand, so ist die Tatsache auf Rechnung der im Juni in Basel abgehaltenen Tonkünstler-Versammlung des A. D. M. V. zu setzen, die — gewiss eine sehr erfreuliche Erscheinung — unserem hiesigen musikalischen Leben reiche und nachhaltige Anregung und Förderung gebracht hat. Durch das Tonkünstlerfest ist — ich betone dies an dieser Stelle gerne — in weiten Kreisen unserer Bevölkerung neues und lebhaftes Interesse an allen unseren musikalischen Bestrebungen geweckt worden, und insbesondere sind, was bei uns sehr nötig war, der neuen und neuesten Richtung in der Musik und ihren

Vertretern viele Freunde zugeführt worden. Die Hauptnummer im ersten Abonnementskonzert bildete die Eroica, die unter Hermann Suters hervorragender Leitung in glänzender Weise wiedergegeben wurde. Als Solist wirkte Karl Halir mit.

Dr. H. Stumm.

BERLIN: In der Philharmonie hat Prof. Siegfried Ochs an der Spitze seines philharmonischen Chores die grosse Totenmesse von Berlioz wieder zur Aufführung gebracht. Es ist das sechstemal, dass der Verein das Riesenwerk vorführt, das stets, wenn die erschütternden Klangmassen im dies irae oder lacrymosa hereinbrechen, den Hörer mächtig anpackt; auf feiner organisierte Naturen wird allerdings der acappella-Satz „quaerens me" mit seinem blühenden Wohllaut, das Sanctus mit seiner reizvollen Melodik und den aufs zarteste vibrierenden Schlaginstrumenten noch nachhaltigere Wirkungen ausüben. Hier im Sanctus erscheint alles, der Solotenor, die Chor- und Orchesterstimmen wie von transzendentalem Licht durchstrahlt. Der Dirigent führte seinen Chor und die verstärkte philharmonische Kapelle wie zu einem glänzenden Siege; alles griff mit wunderbarer Sicherheit ineinander. Schade, dass Curt Sommer nicht gut disponiert war und durch unreine Intonation das Solo im Sanctus nicht zur gehörigen Geltung zu bringen vermochte. Der Sternsche Gesangverein hat in seinem ersten Abonnementskonzert den Mendelssohnschen Paulus zum Gedächtnis des in den ersten Novembertagen 1847 verschiedenen Komponisten aufgeführt und damit einen traditionellen Akt der Pietät vollzogen, denn seit den ersten Jahren seines Bestehens hat der Verein stets mit besonderer Vorliebe Mendelssohns Chorwerke gepflegt. Professor Gernsheim dirigierte mit Lust und Liebe, ebenso sang der Chor mit voller Hingabe, so dass das Werk zu schöner Wirkung gelangte. Unter den Solisten zeigte sich Herr Messchaert wieder als Meistersänger; die übrigen Kräfte, die Damen Blanck-Peters, Marie Ries fügten sich geschickt ein, nur Herr von Zur-Mühlen, wohl indisponiert, sang beharrlich unrein und seine Vortragsweise passte nicht in den reinen Stil Mendelssohns. In dem zweiten Nikisch-Konzert dieser Saison stand in der Mitte des Programms die unvollendete neunte Symphonie in d-moll von Anton Bruckner. Es wäre vermessen, wollte man nach einmaligem Hören das in grossartigen Verhältnissen angelegte Werk mit seiner komplizierten echt symphonischen Polyphonie beurteilen, es wird seinen Weg zum Herzen der Musikfreunde gewiss ebenso finden, wie die anderen Symphonieen Bruckners. Von entzückender Wirkung war auch bei erstmaligem Anhören das Scherzo mit seinen frappierenden kühnen Harmonieen, seinen leicht dahinschwebenden Klängen. In wunderbarer ruhiger Schönheit tönte das Adagio aus; vieles in dem ersten düsteren Allegro imponierte durch den tiefernsten Ausdruck. Dass Bruckner von der Musik Wagners und Beethovens durch und durch imprägniert ist, dass er seine reiche Gestaltungskraft dazu zwang, im kühnen Flug der Phantasie diesen Vorbildern nachzufolgen, diesen Gedanken wird man allerdings nicht los, wenn man dem geheimnisvollen Anfang und Ausgang des ersten Satzes lauscht, wenn zum erstenmal das Motiv des Adagio auftritt, das wie ein Zitat das Hauptthema aus der Faustouvertüre Wagners bringt. Klänge aus Beethovens Neunter, aus dem fliegenden Holländer umschwirren unausgesetzt unser Ohr, doch über den Apell an unser Gedächtnis hinaus erscheint dann doch wieder der Charakterkopf des alten Bruckner mit seiner Naivität, mit der tieftragischen Grundstimmung, mit seiner Fülle eigenartiger Gedanken, mit seiner Beherrschung der Orchestertechnik, dass man gern sich bescheidet und beschliesst, das Werk sich zu Hause vorzunehmen zu genauer Durcharbeitung und dann erst auf die nächste Orchesteraufführung zu warten, um sein Urteil zu klären. Dem Dirigenten, den Orchestermitgliedern ist keine leichte Aufgabe gestellt; dass aber Arthur Nikisch der Mann dazu ist, solch eine Orchesterpartitur zur Geltung zu bringen, dass unsere Philharmoniker

unter solcher Führung wunderbar leistungsfähig werden, weiss jeder, der Nikischs Art zu studieren, zu dirigieren kennt. Der übrige Teil des Programms brachte Cherubini's Ouvertüre zum „Wasserträger" und Haydns Abschiedssymphonie in fis-moll mit dem rührend humoristischen Ausgang in Fis-dur, wo nach dem allmählichen Verstummen der Instrumente nur noch zwei Geigen eine Weile erklingen, ehe auch sie schliessen. Fritz Kreisler spielte mit vorzüglichem Gelingen das Brahmssche Violinkonzert. — Aus der Fülle der Liederabende sei an erster Stelle der von Dr. Ludwig Wüllner in der Philharmonie genannt. Der Sänger, der nach wie vor einen fascinierenden Eindruck auf die Hörer ausübt, überraschte seine Verehrer diesmal dadurch, dass er sein Organ von der Tenorhöhe zu der Klangfarbe eines Bassbariton heruntergeschraubt hatte, er sang z. B. den Legendenzyklus „Gregor am Stein" von Loewe in der Originaltonart. Erspart wurden dem Hörer diesmal die unschön gellenden hohen Töne; Herr Wüllner singt jetzt in der Tat, er deklamiert nicht nur. Ausser Schubert, Brahms und Loewe brachte er neun Gesänge von Theodor Streicher zu köstlich erfrischender Wirkung. Lieder, die mit ihrer geistvollen Begleitung, ihrem natürlich melodischen Fluss der Singstimme und meisterhaft sicheren Deklamation allgemeinen Anklang fanden, zudem der meist humoristische Inhalt von dem Sänger zu schlagendem Ausdruck gebracht wurde. Therese Behr, wie stets von Artur Schnabel vortrefflich begleitet, hatte sich für ihren Liederabend Gruppen von Schubert, Cornelius, Brahms und Hugo Wolf ausgewählt und erfreute wie sonst durch feine Ausarbeitung des Stimmungsgehalts, diesmal auch noch durch frischen Vollklang des Organs. Klara Erler zeigte wieder ein sicher durchgebildetes Organ, dessen Register vollkommen ausgeglichen sind, dazu eine feine abgeschliffene Koloraturfertigkeit, die selbst minderwertige Musik durch ihren Vortrag schmackhaft zu machen versteht. Reizend trägt sie einfache Lieder naiven Inhalts vor. Meister Joachim unterstützte die Konzertgeberin durch seine Mitwirkung. Marie Hertzer-Deppe singt mit Anmut, vielleicht noch zu geschäftig im Detail des Ausdrucks, dagegen Hertha Dehmlow fast zu ruhig; aber ihr Organ klingt wundervoll, durchaus sympathisch und die talentvolle Künstlerin reift zur Meisterschaft. Schönes z. T. hochbedeutendes Stimmmaterial zeigten Therese Lederer-Schiestl und Olga Lenk, doch bedarf es bei beiden Damen feineren Schliffes; Julia Culp, diesmal weniger glücklich disponiert, sang zwar ihre Schubertgruppe interessant, doch versagte der warm sympathisch anklingende Alt im Verlauf des Abends allzu oft. Ungenügend vorgebildet für die Öffentlichkeit zeigten sich Hedwig Hartmann und Max Wewer, doch das Material wäre eingehender Schulung wert. Arthur van Eweyk sang zu Beginn des Programms merkwürdig unruhig; seinen Schubertliedern mangelte es an dem ruhigen Fluss der Kantilene. Erst bei Brahms sammelte er seine Kraft und die letzten Gesänge von Hugo Kaun und Hugo Wolf glückten ihm so, wie wir es von dem trefflichen Künstler gewohnt sind. — Aus der Reihe der Klavierabende sei der von Margarete Eussert als bedeutend genannt: wer Liszts h-moll-Sonate so durchgeistigt vorzutragen vermag, ist mehr als eine gute Pianistin, der rangiert in der Reihe der wahren, echten Künstler. J. P. Dunn spielt nicht übel, vor der Hand aber mehr mit wohldressierten Fingern als mit Kopf und Herz. Norah Drewett hat entschieden Talent, auch bereits anerkennenswerte Technik erworben, es fehlt aber noch an der plastischen Gestaltungskraft, sie fasst alles zu willkürlich an. Ein beachtenswertes Unternehmen war der Lisztabend von Hintze-Reinhold, der dabei von der geistvollen Susanne Dessoir und seinem Kollegen Otto Hegner wirksam unterstützt wurde.

E. E. Taubert.

Beim ersten populären Kammermusikabend der Herren Professoren Barth, Wirth und Hausmann war der grosse Saal der Philharmonie lange nicht so gefüllt wie in

den Vorjahren, ein Beweis, dass das Bedürfnis nach Kammermusik jetzt mehr als gedeckt ist; Brahms' C-dur-Trio fand eine vortreffliche Wiedergabe; Webers As-dur-Sonate spielte Prof. Barth glänzend. Tüchtige Leistungen wies der Kammermusik-Abend der Pianistin Margarethe Zimmer auf, die von dem Geiger Bernhard Gehwald und dem temperamentvollen Violoncellisten Franz Borisch unterstützt wurde. Das famos eingespielte Holländische Trio der Herren van M. Bos, van Veen und van Lier begann seine populären Soireen mit Beethoven op. 97 und Ph. Scharwenka op. 112; Alexander Heinemann sorgte für vokale Abwechslung. Die Triovereinigung Prof. Georg Schumann, dessen Klavierspiel hervorragend ist, Carl Halir und Hugo Dechert brachte den Manen Th. Kirchners durch Vorführung einiger seiner Novelletten ein würdiges Totenopfer. Nur mit grösster Hochachtung kann ich des Kammermusik-Abends gedenken, in dem Victor Bendix, übrigens ein hervorragender, äusserst temperamentvoller Klavierspieler, nur eigene Werke zur Aufführung brachte. Von seiner Klaviersonate op. 26 hörte ich leider nur das gewaltig dahinbrausende Finale. Wertvoll erschien mir der Liederkreis „Welke Blätter", der in Hertha Dehmlow eine durchaus geeignete Interpretin fand und hoffentlich in weitere Kreise dringt. Dies ist vielleicht noch in höherem Grade dem hier schon durch das Holländische Trio erfolgreich eingeführten Klaviertrio op. 12 zu wünschen, das der Komponist mit Karl Klingler und Prof. Hausmann ausgezeichnet vortrug; es ist unstreitig eines der besten Trios der Neuzeit, nach Form und Inhalt gleich ausgezeichnet. Eine ebenbürtige Konkurrenz scheint dem Böhmischen in dem Prager Streichquartett entstanden zu sein; ich sage scheint, weil das von den Herren Georg Herold, Carl Liska, Udalrich Vavra (der die äusserliche Kopie des Herrn Nedbal lieber unterlassen sollte) und Max Skvor gewählte Programm kein definitives Urteil gestattet. Würden die Herren jedes Streichquartett so fein abgetönt, so klangschön, so jeden Wunsch des Komponisten restlos erfüllend, so vornehm und technisch vollendet spielen, wie Dvořáks F-dur-Quartett op. 96, so wären sie als eine geradezu ideale Quartettvereinigung zu bezeichnen. Leider beschränkten sich die Herren aber auf dieses eine Quartett, vereinigten sich freilich schliesslich noch mit dem gediegenen Pianisten Ed. Tregler zu Schumanns Klavierquintett; dazwischen aber boten die beiden Geiger eine Probe ihrer grossen Meisterschaft in einem leider völlig veralteten Doppelkonzert von C. Hoffmann, tischte der Cellist einige Stückchen von Gabriel Marie auf! Mein kürzlich über die Geigerin Otie Chew ausgesprochenes günstiges Urteil wurde durch den Sonatenabend bestätigt, den sie im Verein mit Artur Schnabel gab; er ist ihr freilich an Innerlichkeit überlegen. Der kleine Geiger Franz von Vecsey übt eine Anziehungskraft auf das Publikum aus, um die ihn die reifsten Künstler beneiden können. Alexander Petschnikoff hat diesmal drei Konzerte (ohne Orchester) angekündigt; im ersten fehlte die sonst von ihm immer mitgebrachte grössere Novität; wieder entzückte sein herrlicher Ton und seine gediegene Künstlerschaft. Drei Geigerinnen erschienen in eigenen Konzerten in Begleitung des Philharmonischen Orchesters. Die Krone gebührt Erna Schulz, der zu Liebe ihr Lehrer Joachim dirigierte und Eugen Brieger einige Lieder beisteuerte. Die hohen Erwartungen, zu denen Erna Schulz berechtigte, hat sie noch übertroffen: wie eine Offenbarung erschien mir ihr Vortrag von Beethovens Konzert. Ihr Ton ist von seltenem Adel, ihr Strich kraftvoll, ihre seelische Anteilnahme vollkommen. Diese vermisste ich bei Marie Nichols, einer bedeutenden Technikerin, besonders in Bruchs grosser Serenade; ihr Bestes gab sie in Guiraud's hier noch unbekannter Kaprice, deren zweiter Satz ein brillantes Virtuosenstück ist. Enttäuscht hat mich Eugenie Argiewicz, die vor zwei Jahren weit besser gefallen hat. Sie hat technisch viel zugelernt, ohne freilich Tschaikowsky's Konzert schon ganz bewältigen zu können, spielt aber zu

gleichgültig ihren Part herunter; auch entbehrt ihr Ton zu sehr der Rundung und Fülle. Die in ihren Leistungen hier zur Genüge bekannte Frau Marie Blanck-Peters veranstaltete einen Liederabend; sie sang u. a. die schönen, von ihr schon öfters vorgetragenen Lieder von Spohr mit Klarinette (Kammervirtuos O. Schubert). Trotz ihres geringen Erfolges in der vorigen Saison will die Koloratursängerin Mary Münter-Quint diesmal mehrere Liederabende veranstalten; der erste hätte wohl genügt. Mit beneidenswertem Mut, aber ohne jede Berechtigung, betrat die Sopranistin Else Michalke das Podium; ihre Partnerin, die Altistin Helene Beling, interessierte wenigstens stimmlich. Das Konzert der Sopranistin Emmi Lange-Aranyi ist nur erwähnenswert, weil darin eine blutjunge Wiener Violinistin, Amelie Heller, ein eminentes Geigentalent, mitwirkte. Sie spielte zunächst Paganini's D-dur-Konzert mit ziemlicher Nonchalance und einer zigeunerhaften Liederlichkeit, fesselte aber bereits durch Sauret's grosse sehr schwierige Kadenz. Darauf aber trug sie die Moses-Variationen von Paganini auf der G-Saite so vollendet vor, wie ich dieses schwierige Virtuosenstück vielleicht noch nie gehört habe; besonders exzellierte sie im Flageolett und Ponticello. In einigen Zugaben erbrachte sie dann den weiteren Beweis ihrer ganz hervorragenden virtuosen Beanlagung; sie dürfte gut tun, sich noch in strenge Schulung zu begeben, um zu einer Meisterin heranreifen zu können. Wäre sie hier ebenso eingeführt worden wie der Wunderknabe Vecsey, so hätte sie sicherlich denselben Erfolg gehabt. Dr. Wilh. Altmann.

Neue Lieder, neue Klänge! Man sollte nicht müde werden, die Kunst der Gegenwart zu pflegen, sofern das Neue auch neu. Unter den Modernen, die Emil Liepe sang, war nur Hugo Wolf „neu". Woyrsch, Scheinpflug, Kämpf: alte Klänge — „Raritäten"! Schnabels „Waldnacht" op. 11 dagegen echt, wenn auch zu viel Mondschein „drüberhin". Kühnere Ansätze verraten Georg Vollerthun und R. v. Wistinghausen (Der „Musikant"). Über die Ausführung soll man nicht rechten. Karola Huberts Sopran sprach jedenfalls an. — Agnes Fridrichowicz bewies die Halbheit unserer stimmlichen Organe. Es hapert immer an etwas. Aber dieses „Etwas" genügt, um die Vorzüge zu entwerten. Hier war's die Unausgeglichenheit der Lagen, ein trüber Schleier in der Tiefe, und das Mitgehen klangloser Luft. Form ist da, aber der Ton fängt sich im weichen Gaumen, klingt hohl, ohne Hartmetall, und beginnt schon jetzt zu flackern, so dass Musik und Vortrag zu kurz kommen. Prof. Georg Schumann war ihrer Tüchtigkeit ein vorzüglicher Begleiter. Die „Harzbilder" klangen bedeutsam musikalisch, aber unklavieristisch. — Gewisse Dinge dieser Welt sind undiskutabel: so die Gesangsembryonik von Cassie Helmrich-Hofmeister. Der Geiger Michael Zacharewitsch war solider. Die Technik, ohne grossen Ton und besonderen Schliff, muss ausreifen. — Ein Loewe-Abend! Eine künstlerische Idee ist eine gute Einführung, vorausgesetzt, dass man berufen ist. Aber Ferdinand Krause und Ida Seegert (die besser als der Herr) passten nicht zu Loewe, oder besser, Loewe passte nicht zu ihnen. — Hermann Köglers Kompositionen darf man nicht mit absolutem Mass messen. In der F-dur Sonate und Grand Phantasie fis-moll steckt ein guter Wille und ein gut Teil Können. Aber es war Schulmusik, zweckvolles Tonspiel und Formenkunst, ohne sonderliche Tiefe und irgend welchen eigenen Zug. Der Klaviersatz veraltet, die Melodik sentimentalisch-süsslich, und die Begleitung von erstaunlicher Harmlosigkeit. Die Einseitigkeit des Gefühlsinhaltes, eine Monotonie unfruchtbarer, unkünstlerischer Gedanken berührt nicht sympathisch. Bei aller Hochachtung vor ihrem meist grossen Können und Empfinden und alle Rücksicht auf ihr Leid: Blinde sollten sich nicht selbst interpretieren. — Gerard Zalsmans Mittel kann man nicht anders als glänzend bezeichnen. Ein tenoraler Bariton von grosser Weichheit und schmetternder Höhe, ein Naturalist, der in manchem gar viel, und in vielem gar wenig besitzt. Dazu Alida Oldenboom als sonderbarster Kontrast: ein Vogelstimmchen mit

jenem indifferenten Glockenklang, der nicht menschlich zu sein scheint. Solch hohe natürlichen Kopfstimmen haben etwas unindividuelles. Undehnbar, unbiegsam und modulationsarm. Die Ausdruckskunst daher sehr beschränkt, — doch „die Schule ist zu loben“. — Das Münchener Damen-Terzett: Wilma Bäcker, Grischa Harb und Annie Bremer ist, glaube ich, an der Isar besser aufgehoben; denn Terzett heisst: Dreiklang, nicht Schreiklang; Reinklang, nicht Missklang. — Luise Klosseck-Müllers Alt ist brüchig. Er hat wunde Stellen. Bei solch flacher Mitte, offner Mundbildung und brachliegender Brustresonanz tut der Vortrag nur wenig, obwohl er der bessere Teil. — Der Leipziger Verleger D. Rahter setzte im Sternschen Konservatorium seine Bemühungen für seinen Verlag durch einen Vortrag über Klaviermusik mit „Illustrationen“ von Prof. Kwast fort. Er sprach flott und anregend über altes Gerümpel und wertlose Scharteken. Auch Neues gab's — „für die Kleinen“ im Hause geeignet. — Schade um Marie Geselschap: Kapitale Mittel, kernlose Kunst! Cantilene und Vortrag sentimentalisch-verzerrt, Rhythmik schlapp und die Tongebung — bei vollkommener Ungleichheit der Hände — äusserlich, hart, ohne Rundung. — In Toni Kunz könnte man eine „schöne Stimme“ wittern, wenn ... Mehr Brustatütze, wuchtigere Konsonantik, sichere Atemfunktion und eine Knospe würde zur Blüte. Herr van Bos gab sich als Solist. Der Begleiter ist mir lieber, weil feine Korrektheit und saubere Flüssigkeit, Poesie und Anmut sich in der Seele Raum nicht stossen. — Das zweite Konzert von Victor Bendix bestätigte das allgemeine Urteil: ein Stilgemisch ohne Stil, fremde Säfte ohne Eigensaft und -kraft. Der Dreiklang: Mendelssohn-Schumann-Gade klingt durch alles hindurch. Fehlt die Kunst individueller Umwertung. Im Klavierkonzert g-moll spuken Puck und die Elfen, nicht im Wald von Athen skizzenhaft, im Husch, sondern materialisiert in der gröblichen Beleuchtung elektrisch-greller Instrumentation. Und in der D-dur Symphonie: „Sommerklänge aus Süd-Russland“ Beethoven plus Tschaikowsky. Aber die Melodik ist hier (wie das Finalthema des Klavierkonzerts) nicht unoriginell, und die Scenerie dieser Programmkunst voll Leben und Farbe, Rhythmik und Harmonik gleichwertig gut. Aber sein Lyrismus: „Tulipa mendelssohniana“ in nordischer Färbung. Seine Lieder samt dem Andante sostenuto: archaistisch. Andere Zeiten — andere Themen! Die Solistin Hertha Dehmlow erweckte noch grössere Bedenken wie im Vorjahre. Sollte ihre Einsicht ebenso sorglos sein wie ihre Kunst? Wie tüchtig und sattelfest dagegen die Pianistin Dagmar Raven! — Emil Severin ist als solider und braver Vortragskünstler bekannt. Seinem Bariton fehlt viel, aber man muss halt mit seinem Musizieren zufrieden sein. Gewisse Forderungen liegen ausserhalb des Bereiches stimmlicher Möglichkeiten. Als ein Nichtersatz für die erkrankte Frau Knüpfer-Egli versuchte Marianne Geyer einige Lieder zu singen, deren Zweck nur unklar aus der Nacht ihrer Stimme heraustrat. — Jella und Ernst Artur: Die Kunst der Unvollkommenheit. Das Organ der Dame hohl, glasig und brüchig mit ausgiebiger Höhe, aber völlig schwacher Tiefe. Und der Herr? Den Winden sei's geklagt. — Dr. Otto Neitzel ist ein zusammengesetzter Begriff: ein Collectivum. Man scheide also mit Bedacht aus der Vielheit den Schriftsteller und künstlerisch Nachempfindenden vom Virtuosen und künstlerisch Vorausempfindenden. Sein „Kreisler“ war geistig originell, mehr Hoffmannisch-excentrisch und toll, denn Schumannisch-wild-phantastisch. Der Satiriker gut, der Träumer herzlich schlecht. Übrigens: wir sind sinnlich geworden und Klavieristen und wollen leben von Licht und Farbe. Fingerigkeit und Stöckerigkeit, Ecken und Kanten, Holz und Härte, wer freut sich des? Und die Lieder und Kompositionen: „Les Vaguesde Torquay“ u. s. w.? Kondensierte Melodik mit begrifflicher Begleitung die einen, — „Les années de pélerinage“ die anderen, nur verblasst, weil durchgepaust! Louise Hövelmann-Tornauer stand dem „triplex“ in Treuen zur Seite: eine tüchtige Sängerin, ehrliche Musikantin und

Herrin über Ausdruck und Phrase. — Bestimmte Nuancen und Effekte lassen Franz Manthey schon heute für die Kunst verloren erscheinen. Er neigt zur Bravour und hat vielleicht, falls der Ton an klingender Kraft gewinnt, und der Anschlag „ein säuselnder Hauch", als „Virtuos" günstige Chancen. — In Thea Dora Reicher haben die Schwächen statt der Vorzüge überhand genommen. Das Organ beginnt zu flackern, die Stimme wird schepperig, und der Knödel wächst, aber Einsicht und künstlerischer Geschmack nehmen ab. — Frederic Lamond grösser denn je. Das Rondo G-dur spielerisch duftig und der Appassionata erster Satz gross im Griff und vollendet im Aufbau. — Erna Klein ist kein Wunderkind, sondern ein Produkt gediegener pianistischer Durchbildung: keine Vecseynatur, eher tüchtig und musikalich-zuverlässig, als rassig und träumerisch tief. Aber ihr Liszts Es-dur-Konzert zu geben, heisst Härten gross züchten, statt sie auszumerzen. — Kammersängerin Müller-Hartungs Stimmmängel traten im Bechsteinsaal nackt zutage. Schade um ein herrliches Organ, das schon jetzt rissig. Auch der Vortrag war farblos, müd und matt. Oder lag's an den Liedern von Meyer-Olbersleben, dass ihre alten flammenden Mittel und ihre Liebenswürdigkeit versagte? — Lodovica Stark war in mehr wie einer Beziehung interessant. Vorzügliche Mittel und „künstlicher" Stützpunkt. Alles festgeschraubt am weichen Gaumen mit gutem Nasalklang, aber unbiegsam und für die Kunst des legato und portato zu dick. — Zum Schluss, ein Genuss: Agnes Stavenhagen und Iduna Walter-Choinanus: Duette und Lieder in guter Fassung und Form. An Hugo Wolf und Richard Strauss hätte man manches auszusetzen, aber das Echte überwog, und der musikalische Geschmack glich vieles aus. Nur die Kunst der Begleitung konnte sich hier und da mehr von pianistischer Exaktheit abheben. Sie war zu klar, zu partiturgemäss.

Rudolf M. Breithaupt.

BIRMINGHAM: Das Triennial Birmingham festival nimmt unter allen Musikfesten Englands seit Jahrzehnten den vornehmsten Platz ein. Stets sind es Erst-Aufführungen von Werken hervorragender Komponisten, die diesen musikalischen Zusammenkünften einen ganz besondern Reiz verleihen. Das diesmalige, das vom 13.—17. Oktober unter Hans Richters Leitung abgehalten wurde, brachte nur eine grosse Novität; es war der Teil I und II des mit grosser Spannung erwarteten Oratoriums: „Die Apostel" unseres Elgar, der nun wohl unbestritten seinen Platz in den vordersten Reihen aller lebenden Tonkünstler behaupten darf. Es ist unendlich schwer, nach dem ersten Hören eines in so kolossalen Dimensionen angelegten Werkes ein Urteil abzugeben, das den Versuch macht, einer eingehenden Besprechung nahe zu kommen. Das Werk verdient vollauf eine gründliche Analysierung an der Hand der Partitur. Aber so viel darf ich wohl feststellen, dass es im Vergleich mit dem vor 3 Jahren an gleicher Stelle aufgeführten „Gerontius" einen wesentlichen Fortschritt bedeutet. Eine höher entwickelte Technik ist unverkennbar; die Homogenität im Stil ist vollkommener ausgebildet und Elgar hat von der durch die Wahl und Verarbeitung des Stoffes gebotenen Gelegenheit zu einer reicheren Individualisierung den herrlichsten Gebrauch gemacht. Allerdings scheint die Einheit des Bildes zuweilen durch den allzu häufigen Scenenwechsel in Gefahr zu geraten, das Interesse des Hörers zu zersplittern. Die Aufeinanderfolge von Scenen, die unter sich nur einen sehr losen Zusammenhang haben, ist einem ruhigen Ausgeniessen nicht sonderlich förderlich. Ich nehme an, dass der III. Teil, den wir nicht zu hören bekamen, ein strafferes Gepräge tragen, und uns so den Vollgenuss des grandiosen Werkes erleichtern wird. Den Chören ist eine ausserordentlich schwierige Aufgabe zugeteilt, die aber glänzend gelöst wurde. Ausser Christus sind Männer-Partieen nur für drei Apostel geschrieben: Petrus, Johannes und Judas; Maria Magdalena und die Stimme des Engels sind die beiden Damenrollen.

Sonst bot das „Fest“ — der Name hat eigentlich heutzutage nur noch eine sehr geringe Bedeutung bei den auch ausserhalb der Musikfeste stattfindenden Massendarbietungen von Konzerten — nichts Besonderes, was man nicht bei weniger feierlichen Gelegenheiten ebenso leicht zu hören bekommt. Berlioz' „Harold in Italien“ und Bruckners „Te Deum“, Bachs „h-moll-Messe“ und Beethovens „Neunte“, Stanfords „The Voyage of Maeldune“ und Liszts „XIII. Psalm“, Tschaikowsky's „Hamlet“, Cherubini's „Anacreon-“ und Webers „Freischütz-Ouverture“, Mozarts g-moll- und Brahms' 4. Symphonie sind eigentlich alles sattsam bekannte Dinge. Dass der „Elias“ und „Messias“ in einem englischen Musikfest nicht fehlen durften, versteht sich von selbst. H. J. C.

BRESLAU: Die beiden ersten Abonnementskonzerte des Orchestervereins brachten die Symphonie No. 4 von Beethoven, eine vollendete Wiedergabe der zweiten Symphonie von Brahms und eine interessante Gegenüberstellung der zweiten und dritten Leonoren-Ouvertüre. Was Dr. Dohrn von alten Ouvertüren ausgrub („Idomeneo“ und „Preciosa“) konnte ebenso wenig auf unbedingte Anerkennung rechnen wie die Borodinsche „Steppenskizze aus Mittelasien“. Im ersten Konzert wirkte Frau Schumann-Heink, im zweiten der Pianist Sliwinski mit. An der Sängerin war die Wahrnehmung zu machen, dass ihr die Kleinkunst nicht ebenso liegt, wie die grossen Aufgaben dramatischen Charakters. Sliwinski spielte Chopins e-moll-Konzert ein wenig farblos. Registriert sei ein Konzert des Baritonisten Eugen Brieger unter Mitwirkung von Xaver Scharwenka, ein Konzert der Violinvirtuosin Irene von Brennerberg, ein Liederabend des vornehm gestaltenden Baritonisten Hans Hielscher und ein Richard Wagnerabend von F. Kaatz, bei dem das Harmonium geschickt als Konzertinstrument verwertet wurde. Mit ganz besonderem Nachdruck muss der Liederabend von Martha Schauer-Bergmann erwähnt werden. Eine wunderbar timbrierte Stimme, die das ganze Feld der Lyrik und der Dramatik gleich vollendet beherrscht, im Bunde mit einer starken Gestaltungskraft weisen der Künstlerin ihren Platz neben den besten deutschen Sängerinnen zu.

J. Schink.

DRESDEN: Im ersten Symphoniekonzert der Serie B. im kgl. Opernhaus vermochte es die symphonische Dichtung „Per aspera ad astra“ von Karl Pohlig zu keinem rechten Erfolge zu bringen. Man würdigte das Werk wohl als die tüchtige Arbeit eines guten Musikers, aber der Mangel an Originalität und innerer Wärme machten sich zu stark bemerkbar, als dass das mehr aus verstandesmässigen Erwägungen, als aus künstlerischem Zwang entstandene Werk einen tieferen Eindruck hätte erzielen können. Solist des Abends war der Brüsseler Pianist Arthur de Greef, der sich eines starken Erfolges zu erfreuen hatte. — Im ersten Philharmonischen Konzert sprang für die erkrankte Frau Schumann-Heink Frau Metzger vom Hamburger Stadttheater ein und erzielte viel Beifall; der zweite Solist war Alfred Reisenauer, der anfangs nicht recht bei Stimmung war, aber dann seinen alten pianistischen Ruhm aufs neue bewährte. Die orchestrale Neuheit des Abends war eine symphonische Dichtung „Romeo und Julia“ von Johann Svendsen, ein schwungvolles, farbenreiches Tonstück, das eine sehr freundliche Aufnahme fand. — Die Dreyssigsche Singakademie unter Kapellmeister Hösel veranstaltete eine Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion im Konzertsaal, die zwar, was die Chorleistung anlangt, volles Lob verdiente, aber doch Grösse und religiösen Ernst teilweise vermissen liess. Die Bachschen Passionsmusiken gehören nun einmal in die Kirche, zum mindesten darf man nicht, wie es Herr Hösel getan hatte, die Orgel fortlassen, deren Klang zur Erzielung der rechten und von dem Altmeister beabsichtigten Wirkung mir unerlässlich scheint. — Von Solistenkonzerten seien die Liederabende von Edyth Walker, Katarina Hiller und Dr. Ludwig Wüllner hervorgehoben. Letzterer führte eine lange Reihe von Kompositionen von Theodor Streicher ein, die mir allzu zerplittert in

der Konzeption, übergeistreich im Ausdruck und viel zu gekünstelt im Verhältnis zu den einfachen Texten aus „Des Knaben Wunderhorn“ erscheinen wollen, zumal da die Erfindung bei Streicher sehr spärlich fliesst. Auch der Klavierabend Emil Sauers sei nicht vergessen; er bildet alljährlich eine besondere Freude für die musikalischen Feinschmecker. F. A. Geissler.

ELBERFELD: Mit der Aufführung von Haydns „Jahreszeiten“ ist hier die Saison durch die Konzert-Gesellschaft eröffnet worden. Unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Dr. Hans Haym leisteten Chor und Orchester Vorzügliches. Die dankbaren Solopartieen der Hanne, des Lukas und Simon waren nicht durchweg glücklich besetzt. Rose Ettinger sang mit recht angenehmer, aber wenig kräftiger Sopranstimme. Raimund von Zur-Mühlen weiss durch Kunst des Vortrags zu ersetzen, was ihm schon seit Jahren in der Höhe an Stimme gebricht. Am wenigsten konnte Hermann Gausche befriedigen, dessen Stimme und Vortrag vielfach zu hausbacken erschien. — Im ersten Sausetschen Künstlerkonzert machte die Kammersängerin Edyth Walker durch ihre phänomenale Altstimme und ihren den Empfindungsgehalt einer Reihe von Liedern von Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Brecher, Strauss völlig erschöpfenden Vortrag grossartigen Eindruck. Neben ihr präsentierten sich Elzie Playfair als ausserordentlich temperamentvolle jugendliche Violinistin französischer Schule und Prof. Karl Friedberg als ein Klaviervirtuose von klassischer Vornehmheit. Ferdinand Schemensky.

FRANKFURT a. M.: Wieviel Kammermusik wir in diesem Winter zu gewärtigen haben, wurde schon früher angedeutet. Das ist einerseits ein schmeichelhaftes Anzeichen für den Musikgeschmack des Frankfurter Publikums, und man wird andererseits, wenn man den Nachdruck aufs richtige Wort legt, auch nicht behaupten können, dass wir hier zuviel des Guten haben. Ein oder das andere Unternehmen will eben erst noch werden, lässt noch zu wünschen übrig, sei es im Zusammenspiel, sei es in den einzelnen Elementen. Zu den Gewordenen dürfen sich ausser dem klassischen Museumsquartett und dem Trio Friedberg-Rebner-Hegar auch die Mitglieder des Hermann Hockschen Quartetts zählen, das wieder sehr einladend und erfreulich begann und auf dessen erstem Programm sich eine anregende neue Gabe fand: eine Violinsonate des Schweizers Volkmar Andreä. — Die von der Pianistin Florence Bassermann und fünf Bläsern unseres Opernhausorchesters gebildete Genossenschaft brachte als Novum ein Bläserquintett von Aug. Klughardt op. 79 heraus, dem man wenigstens in den Mittelsätzen gut sein muss, wenn es auch nicht zu viel besagt. — Der neue Dirigent der Museumsgesellschaft, Siegm. v. Hausegger, befestigte den guten Eindruck seiner Debuts stark in einem nur Beethoven gewidmeten Abend, wo u. a. auch das Tripel-Konzert op. 86 von Friedberg, Heermann und H. Becker ganz meisterlich gespielt ward. — Felix Weingartner rückte mit dem Kaimorchester am 29. Oktober wieder in die bevorzugte Stelle ein, den diese Gastkonzerte von je in unserm Kunstleben einnahmen. Die Hauptstücke waren Brahms' zweite Symphonie und Liszts „Mazeppa“, der vorzüglich geriet. — Besondere Anerkennung gebührt schliesslich noch einem Klavierabend Max Pauers und dem Auftreten der sympathischen Mezzosopranistin Alice Aschaffenburg als Liedersängerin. Hans Pfeilschmidt.

HAAG: Die zwei Konzerte des Künstlerpaares Marie Roger-Miclos und Arrigo Serato boten sehr viel Interessantes. Serato bewies, dass er in der vordersten Reihe unserer Geigenvirtuosen steht. Der Künstler verfügt über eine eminente Technik; sein temperamentvoller Vortrag, seine hervorragende Treffsicherheit auch in den Flageoletttönen riss das Publikum zur Begeisterung hin. Otto Wernicke.

KASSEL: Das erste Konzert der kgl. Kapelle unter Dr. Beier brachte Beethovens c-moll-Symphonie und „Tod und Verklärung“ von Strauss in schönster Wiedergabe;

Petschnikoff spielte trefflichst das Tschaikowsky-Konzert und zwei Stücke eigner Komposition. — In der ersten Kammermusik der Herren Hoppen, Kaletsch, Schmidt, Monhaupt fanden ein Haydn, Beethovens e-moll-Quartett und das köstlich-frische B-dur-Sextett von Brahms eine wohlbefriedigende Darbietung. — Im Verein mit seiner Gattin, einer schätzenswerten Liedersängerin, und dem Kammersänger Brune bot einen sehr genussreichen Abend der Geigenvirtuose Professor Sahla. — Zu erwähnen sind ferner die Leistungen des Pianisten Salewski, der über eine fein durchgebildete Technik verfügt und mit dem Vortrag von 16 Nummern (in historischer Folge) ein bedeutendes Gedächtnis bekundete. Besonders klar und fesselnd gestaltete er die älteren Werke von Bach, Rameau usw. Für die Neueren fehlt seinem Spiel noch vielfach der Ausdruck warmer Leidenschaft. — Eine wohlgelungene Aufführung von Grauns „Tod Jesu" durch den Damenchor der Hof- und Garnisonkirche und den Männergesangverein „Harmonie" unter dem kgl. Kammermusiker Nagel befriedigte mehr das historische Interesse des Publikums, dem zumeist das Werk unbekannt war, als die Ansprüche, die wir heutzutage an Kirchenmusik stellen. — Zum Schluss sei die Aufführung des „Judas Maccabäus" durch den Oratorien-Verein unter C. Hallwachs erwähnt. Die Chöre waren festgefügt und klangen prächtig. In der Sopranpartie zeigte Frau Bellwidt durchweg feines Empfinden, nicht immer aber rhythmische Ruhe. Vertreterin der Altpartie war Mathilde Haas. Sie, wie auch der Mannheimer Bassist Wilhelm Fenten wurden ihren Aufgaben völlig gerecht, während Raimund von Zur-Mühlen sich etwas Mässigung in der Entfaltung seiner Stimmmittel hätte auferlegen dürfen. Dr. Brede.

KÖLN: Der Eintritt Fritz Steinbachs in das Kölner Musikleben macht sich auch in den äusseren Betriebsverhältnissen der von ihm geleiteten Institute bereits vorteilhaft geltend. Wie neues Leben in die musikalische Gesellschaft eingezogen ist und das Konservatorium erhöhten Zuspruch erfahren hat, so ist die Zahl der Abonnenten für die Gürzenich-Konzerte derartig gestiegen, dass überhaupt kaum noch ein paar Saalkarten für die einzelnen Abende zu haben sind. Im ersten Konzert hatte man die Freude, wieder einmal Altmeister Josef Joachim als Solisten zu begrüssen, der, vortrefflich disponiert, Giovanni Battista Viotti's gesangreiches a-moll-Konzert spielte, das als No. 22 unter 28 ähnlichen Werken figuriert und, nach den Mitteln wie dem Geschmack der in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts fallenden Entstehungszeit, orchestral in schlichten Farben gehalten, zumal in den Ecksätzen eine eigenartige Originalität der Musiksprache beobachten lässt. Dann spielte Joachim noch zusammen mit dem als Nachfolger von Willy Hess hier eingetretenen Konzertmeister Bram Eldering Bachs d-moll-Konzert für zwei Violinen und wurde selbstverständlich herzlich gefeiert. Das Hauptwerk des Abends war des Italieners Enrico Bossi „Canticum canticorum" (Das hohe Lied) für Bariton- und Sopransolo, Chor, Orchester und Orgel, das, da es bereits genugsam bekannt geworden ist, verhältnismässig spät an dieser Stätte erschien. Unsere Gürzenich-Chöre bedürfen, um die volle mögliche Leistungsfähigkeit zu erreichen, einiger Auffrischung und des Ausgleichs in den Beständen der Stimmgruppen; gleichwohl lösten sie ihre so schwierige wie charakteristische und schöne Aufgabe mit viel Aplomb, während Steinbach mit seinem Orchester eine geradezu virtuose Leistung erzielte. Die Baritonpartie sang Arthur van Eweyk in der bei dem Sänger bekannten weniger bestechenden, als gediegenen Weise und mit der Sopranaufgabe war die hiesige Sängerin Frau Rüsche betraut. Um den Erfolg wurde das Werk Bossi's bis zu wesentlichem Grade durch die übertriebene Länge des Konzertprogramms gebracht, das ihm seinen Platz in der zweiten Hälfte anwies; so verliessen schon vor dem dritten Teile des Werkes zahlreiche Hörer den Saal und die Stimmung der übrigen wurde dadurch naturgemäss abgeflaut. Über den Eindruck des in Uraufführung gebrachten Max Bruchschen Werkes „Damajanti",

Scenen aus der indischen Dichtung „Nala und Damajanti“ für Sopransolo, Chor und Orchester, ist nicht viel günstiges zu berichten. Technisch ist im Orchester wie in den Chören alles säuberlich gearbeitet und die Stimmführung bestätigt hier wie in der dominierenden Solopartie den bestbewanderten Tonsetzer, aber Kraft der Empfindung und Originalität fehlen in so auffallendem Masse, dass es nicht zu tieferen Eindrücken auf den Hörer kommt. Die Wahl von Cäcilie Rüsche als Vertreterin der Solopartie, konnte die Wirkung auch nicht gerade heben und so kam es für den Komponisten lediglich zu einem Achtungserfolg. Den wertvollen Anfang des Konzerts hatte eine ausgezeichnete Wiedergabe von Beethovens zweiter Leonoren-Ouvertüre gebildet.

Paul Hiller.

KÖNIGSBERG i. Pr.: Das erse Symphonie-Konzert führte Meister Johannes Messchaert wieder zu uns; reinste Kunsterfreuung war das Ergebnis seines Gesanges. Das Orchester unter Brodes Leitung beteiligte sich u. a. mit einer braven Aufführung der „Eroica“ am Erfolge. Das erste Hübnersche Künstlerkonzert brachte uns die sehr willkommene Bekanntschaft mit dem Vokalquartett Grumbacher-de Jong, Therese Behr, Ludwig Hess, Arthur Eweyk und dem zierlich begleitenden Pianisten Hermann Zilcher. Kleinere Konzerte von Fritz Häckel, Carl Becker, Richard Gloyen, Carl Grimm vervollständigten den annoch magern Kranz von Konzerten. Paul Ehlers.

KOPENHAGEN: Obschon das Konzertleben hier seit mehreren Wochen sehr rege gewesen — wie es scheint allzu rege für die Kopenhagener Ökonomie, geldlich wie geistig — habe ich doch nicht viel darüber zu berichten. Denn die meisten Konzerte gaben fremde, hier öfters erscheinende Virtuosen oder hiesige Musikanten von nicht besonderer Bedeutung, und nur ein Konzert grösseren Stils: das der kgl. Kapelle hat stattgefunden — leider zu einem Zeitpunkt, wo ich nicht in Kopenhagen war. Hierbei wurde als Novität eine Ouverture „Helios“ von dem öfters in diesen Berichten genannten Karl Nielsen aufgeführt. Das gross angelegte Werk scheint beim Publikum eine mehr unbedingt freundliche Aufnahme als bei der Kritik gefunden zu haben. Bei diesem Konzert wirkte Jacques Thibaud mit. Er gab auch ein eigenes Konzert, ohne doch diesmal besonders stark zu ziehen. Mehr Glück hatte Willy Burmester, der mehrere vollen Häuser und eine sehr begeisterte Zuhörerschaft vorfand. Teresa Careño konzertierte mit grossem Erfolg und sehr freundlich wurde die Pianistin Dagmar Walle-Hansen aufgenommen. William Behrend.

LEIPZIG: In dem von der Wasserträger-Ouvertüre und Schumanns B-dur-Symphonie umrahmten dritten Gewandhauskonzert fand neben Mary Münchhoff, die mit ihren sehr tonklaren und tonlieblichen Gesangsvorträgen neuerdings entzückte, Edgar Wollgandt, der neue Konzertmeister des Gewandhauses Gelegenheit, sich mit einer sehr respektablen Wiedergabe des Beethovenschen Konzertes dem Leipziger Publikum als tüchtiger Geiger vorzustellen, wie er sich denn auch zwei Tage später in der ersten Gewandhaus-Kammermusik als neuer Primgeiger des Quartetts ganz erfreulich bewähren konnte. Vom alten Gewandhausquartett ist jetzt eigentlich nur noch Prof. Julius Klengel am Platze, — Herr Sebald (Bratsche) spielt erst seit wenigen Jahren mit, Herr Heyde (2. Violine) ist erst vor Jahresfrist dazugekommen, und am ersten Geigenpult trat eben der Wechsel ein — und von ihm wird wohl die Heranbildung des neuen Quartettes zu alter Meisterschaft ausgehen müssen. Da heisst es also zunächst abwarten und sich des allmäligen Fortschreitens in der Beherrschung und Durchgeistigung des Zusammenspieles erfreuen. Auch das vierte Gewandhauskonzert hatte mit Bachs h-moll-Suite für Flöte und Streichorchester und Mendelssohns schottischer Symphonie eine klassizistische Fassung, barg aber in seiner Mitte Tschaikowsky's „Romeo und Julia“ als modernfunkelnden Halbedelstein und Gesangsvorträge der Frau Schumann-Heink (Alt-Rhapsodie

von Brahms und Lieder von Schubert und Liszt). — Im zweiten Philharmonischen Konzert (Winderstein) sang zwischen Mozarts g-moll-Symphonie, Glucks Iphigenien-Ouvertüre und der Peer Gynt-Suite Kammersänger Naval die Tamino-Arie und Lieder und rief mit seiner kunstreichen Stimmbehandlung begeisterten Beifall hervor. — Das zweite Abonnements-Konzert (Eulenburg) vermittelte den Leipzigern eine neue sehr erfreuliche Dirigentenbekanntschaft, die von Max Fiedler aus Hamburg, der mit der Chemnitzer Kapelle in recht hervorragender Weise Tschaikowsky's „Pathétique" und in tüchtiger Art „Tod und Verklärung" von Strauss und das Meistersinger-Vorspiel interpretierte. Solistin des Abends war Helene Staegemann, deren feinsinnige Liederspenden immer wieder die freundlichste Aufnahme finden. — Mit einem eigenen Liederabend stellte sich unter sehr schätzenswerter Mitwirkung der Dresdener Hofopernsängerin Frl. Nast der gleichfalls an der Dresdener Bühne engagierte Bassist Léon Rains hier erstmalig vor und erweckte mit seinem vollen und sehr sympathisch klingendem Organ bei vorläufig noch mangelnder Herrschaft über die Aussprache schöne Hoffnungen. Liedervorträge einer Kunstnovize, Frl. Anna Fuhrer, muteten freundlich an; einen stürmischen Begeisterungserfolg erspielte sich schliesslich aber auch hier der zehnjährige Geigenkünstler Franz v. Vecsey, ein wahrhaftig sehr ernst zu nehmender Wunderknabe, der durch seine technische Beherrschung des Wieniawski-Konzerts und des Hexentanzes von Paganini und mehr noch durch seine geistige Beherrschung Bachscher Sätze für die Solovioline staunende Bewunderung hervorrief. Arthur Smolian.

MAGDEBURG: Im zweiten Stadttheater-Konzert des städtischen Orchesters fand eine neue Manuskript-Symphonie unseres Konzertdirigenten Krug-Waldsee viel Aufmerksamkeit und Beifall. Die Themen des Werkes regen das Interesse lebhaft an, die polyphone Arbeit fesselt: gesund und munter stand die Symphonie da. Ein gewisser Eklektizismus macht sich nicht in störender Weise breit. Ein allegro vivo von Fühligkeit und Orchesterglanz. Die Musik des Adagio etwas nordisch fremdartig, Klagen des englischen Horns, träumerische Sordinen-Stimmungen, sanftes Entschlummern des Tags, schliesslich eine Nacht, wie sie Grieg liebt. Das Scherzo von halb übermütigem, halb groteskem Rondoton, das Finale mit grossen Steigerungen noch zuviel Wirkung ohne Ursache, aber gleichwohl ein beredtes Zeugnis von der ausgesprochenen grossen kompositorischen Begabung des Dirigenten. Das Orchester spielte das Werk mit grosser Bravour. In den Konzertsälen bekannte Erscheinungen. In diesem Konzert die Schumann-Heink; im Konzert des Kaufmännischen Vereins das Berliner Vokalquartett de Jong, Therese Behr, Hess und Eweyk mit prachtvoll gesungenen Liedercyklen von Brahms und Schumann. Im Kasinokonzert, das der hier mit Recht sehr angesehene Dirigent Hans Winderstein leitet, Marie Seret und van Eyken; im Tonkünstlerverein, der in bezug auf die Frequenz-Ziffer ein sehr kümmerliches Dasein fristet, endlich ein Quartett von Konrad Heubner, ein tüchtiges Gesellenstück. Daneben anhörenswerte Liedervorträge von Frl. G. Langbein — nicht ohne Unglücksfälle. Sie sind in diesen Konzerten nichts seltenes, da der Verein angehenden Sängerinnen vielfach den Weg in die Konzertsäle ebnen möchte. Max Hasse.

MANCHESTER: Vom Konzertleben im Oktober ist nicht viel zu berichten. Die erste Woche hatte unser Hallé-Orchester mit Proben für das Birminghamer Musikfest zu tun, die zweite Woche gehörte dem Feste selbst an, und das erste (einzige) Konzert des Winters brachte als hervorragendste Nummer nur die „Harold-Symphonie". Nun gehen unsere Künstler für die erste Novemberhälfte nach London zu einer Serie von 4 Konzerten. Etwas mehr Adhäsion an den Heimatsboden unserer Stadt wäre zu wünschen. — Dagegen habe ich über einige interessanten Solistenabende zu berichten. In erster Reihe verdient der „Liederabend" des Herrn Atkinson lobend erwähnt zu

werden; ein anderer Sänger vom Wüllner-Typus erfreute uns mit den besten Schöpfungen deutscher Tonsetzer: Hugo Wolf, Richard Strauss, Berger, Fielitz, Reynaldo Hahn; ein wohlgeschulter Baritonist von nicht gewöhnlicher Intelligenz. Ebenso ist das Recital von Miss Meredith hervorzuheben; die Dame, eine Schülerin von Mme. Marchesi brachte Stücke leichterer Gattung (Haydn, Dvořák, Tschaikowsky) mit grossem Erfolg zur Geltung. — Ein Musik-Abend, der nur Blas-Instrumental-Musik gewidmet war, rief mich nach unserer Nachbarstadt Sheffield; ausser Mozarts (Köchel 452) Quintett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier kam auch nach Pauers Quintett (op. 44), Beethovens Quintett (op. 16) und desselben Meisters Trio (Flöte, Fagott und Piano) sehr wirksam zur Geltung. H. J. C.

MANNHEIM: In 2 Akademieen des Hoftheaterorchesters wurden als Novitäten gebracht: „Die Ideale" von Liszt, „Don Quixote" von Rich. Strauss sowie die Liebesscene aus dessen „Feuersnot"; die beiden letztgenannten Werke dirigierte der Komponist. Als Solisten wirkten Frl. Walker und Hugo Becker mit, Musikdirektor Haenlein spielte auf der neuen Orgel des Musensaals Liszts Präludium und Fuge über B, A, C, H. Felix Weingartner hatte für sein 1. Kaimkonzert ein sinniges Programm zusammengestellt: Ouverture und Scherzo aus dem „Sommernachtstraum", Ouverture zu „Manfred", Brahms' 2. Symphonie und Liszts „Mazeppa". Die Ausführung war eine brillante. Das Frankfurter Quartett (Heermann und Genossen) spielte das lang entbehrte Quartett in c-moll von Verdi, und auch unser einheimisches Quartett Schuster errang einen sehr schönen Erfolg. K. Eschmann.

MÜNCHEN: Die Saison hat, heuer etwas später als im Vorjahr, mit dem ersten Volkssymphoniekonzert ihren Anfang genommen. Peter Raabe, der an Stelle Hauseggers gewonnene Dirigent dieser Veranstaltungen, führte sich mit einer Haydn-Symphonie und Beethovens Achter als erfahrener Orchesterleiter ein; er scheint berufen, Hausegger, dessen Fortgang ja einen Verlust bedeutet, in der Tat zu ersetzen. Auch sein zweites Konzert hinterliess einen verheissenden Eindruck. — Das erste Abonnementkonzert des Kaimorchesters unter Weingartner brachte uns die D-dur-Symphonie von Brahms in sehr feiner, durchgeistigter Ausführung. Als Solist des Abends spielte der gefeierte Eugène Ysaye Bruchs d-moll-Konzert und die Romanzen in G und F von Beethoven; er spielte mit berückender Süssigkeit. — Einige Tage vorher brachte unter Mitwirkung des Kaimorchesters ein anscheinend junger Komponist, August Reuss, zwei symphonische Dichtungen und Lieder zu Gehör. Seine Schöpfungen bekunden Phantasie und höhere musikalische Bildung. Die Dichtungen „Der Tor und der Tod" und „Johannisnacht" sind mit Sorgfalt instrumentiert; aber es mangelt ihnen an scharfer Charakteristik, an innerer Spannung. Auch den Liedern. Reifer ist der Gesang mit Orgel und Geige „Melodie" op. 17, in den der Komponist so etwas wie Unendlichkeitsstimmung hineinzuweben wusste. — Von Novitäten ist Pfitzners Streichquartett op. 13 zu erwähnen, das uns von zwei Kammermusikvereinigungen, dem Hösl- und Kilian-Quartett fast unmittelbar hintereinander vorgeführt wurde. Wie in seiner flüssig geschriebenen Cellosonate op. 1 zeigt Pfitzner auch in dem Quartett eine nicht geringe Fähigkeit im Bilden und Formen; es ist gesundes Leben in diesem Werk, Begeisterung. — An Kammermusikabenden scheinen wir heuer keinen Mangel zu haben; von Mitte Oktober bis heute fast ein volles Dutzend und darunter recht tüchtige, ausser den genannten besonders die Sonatenabende der Frau Langenhan-Hirzel und des Herrn Rettich, die sich durch Stil auszeichneten. — Am zahlreichsten waren wie immer die Solistenabende. Lili Lehmann-Kalisch gab ein glänzendes Wohltätigkeitskonzert, die virtuose Geigerin Saenger-Sethe mit dem muskelbegabten Klavierspieler Hinze-Reinhold eine anregende Soiree, ausserdem sangen die Damen Dessoir, Lucky, Anna Alt, Ada Lingenfelder, Gimckiewicz.

Dr. Theodor Kroyer.

PRAG: Die Konzertsaison beginnt unter guten Anzeichen. Die Philharmonischen Konzerte im Neuen deutschen Theater, die Leo Blech dirigiert, setzten mit Schuberts C-dur, Schillings' „Ingweldenvorspiel" und „Tasso" von Liszt bei massenhaftem Zulauf glänzend ein. Als Solist sang Perron vornehm, allzu vornehm für Prag, das mehr die Entzügelung als die Bändigung des Temperamentes liebt, Schubertsche Arien und Lieder. — Die tschechische Philharmonie hat ihren Fortbestand nun doch wieder glücklich gesichert und weiss unter ihrem fortschrittlichen und vorurteilslosen Dirigenten Dr. W. Zemanek die Aufmerksamkeit aller Musikkreise auf sich zu ziehen. Er spielt jetzt sämtliche symphonischen Dichtungen Liszts. — Ein Ereignis bildeten die zwei Konzerte von Hubermann, des einzigen Künstlers, der es hier wagen kann, selbständig, ohne Anschluss an die bestehenden Konzertinstitute, aufzutreten und der sogar mit klassischen Programmen das Publikum in Entzücken geigt. — In den Kammerkonzerten hat das Frankfurter Heermannsche Quartett durch sein fein nuanciertes Zusammenspiel sich Anerkennung erworben, die in der Heimat der „Böhmen" schon etwas bedeuten will.

Dr. R. Batka.

STOCKHOLM: Zwei Orchesterkonzerte von „Konsert-Föreningen" und das erste Symphoniekonzert sind besonders zu erwähnen. Die Neuheit im erstgenannten Konzert waren Bruchstücke aus Edward Elgars „The Dream of Gerontius". Das gewaltige Präludium mit mächtiger Orchesterwirkung schlug besonders ein. Solistenkonzerte sind ausserdem von Willy Burmester, Teresa Carreño und Henri Marteau mit mehr oder weniger Erfolg gegeben worden.

Tobias Norlind.

STRASSBURG: Das erste Abonnementskonzert (Stockhausen) brachte Beethovens VIII., fast nicht minder gut wie im Sommer unter Mottl, eine recht zahme „Prometheus"-Ouvertüre des grossen Universalanlehners Goldmark, als Solisten Busoni. Seine Technik ist gewiss unbestritten; manches subjektive, selbst manierierte im Vortrag würde man ihm gern nachsehen, wenn er nicht gar zu oft durch die brutale Härte eines unelastisch-hackenden Anschlags jedes Feingefühl verletzte. Wie sich volle Kraftentwicklung mit Elastizität einen kann, zeigte Alice Ripper (im Tonkünstlerverein); Schumannsche Poesie muss sie allerdings noch lernen. Ebendaselbst entzückten unsere ersten Bläser durch Beethovens op. 16. Nicht ohne politischen Beigeschmack war der „Bombenerfolg" von Saint-Saëns, der zugleich wiederum die prächtigen Konzert-Qualitäten des Sängerhaussaales erwies. Gewiss ist der „Französische Brahms" eine der sympathischeren Erscheinungen des zeitgenössischen Musikiebens; aber die keineswegs geschickt ausgewählten Kompositionen und die mehr an Kunst als an Stimme reiche Partnerin Marchesi (London) vermochten die Begeisterung der sonst so kühlen Strassburger doch kaum allein zu erklären: so ein bischen Ausländerei ist doch halt gar zu schön! Zu erwähnen ist noch ein hübscher Trioabend der Vereinigung Stennebrüggen-Walter-Schmidt, und ein Liederabend des bis auf manches in der Aussprache stets sympathischen Sistermans; den städtischen (Schuster-) Quartetten drängt sich die Kritik nicht mehr auf!

Dr. Gustav Altmann.

WARSCHAU: Nach einem glänzenden Erfolg, den sich unsere Philharmoniker unter Leitung von E. Mlynarski in Krakau und Lodz erspielt hatten, wurde die hiesige Saison mit der IX. Symphonie von Beethoven eröffnet. Die zwei nächstfolgenden Dienstagskonzerte brachten die ausgezeichnet gespielte D-dur-Symphonie von Brahms und eine Symphonie von A. Webber, einem jungen, englischen Komponisten, ein Erstlingswerk, das von Talent und ernsten Studien des Autors zeugt. Als Solist liess sich zweimal der Geiger J. Kocyan hören, dessen verblüffende Technik, aber ziemlich geistloses Spiel, einen grossen Erfolg bei unserem Publikum gefunden hat. Die grossen symphonischen Konzerte beginnen am 6. November mit Liszts Faust-Symphonie.

H. Opienski.

WIEN: Die grossen Flügel zur Wiener Konzertsaison eröffnen sich erst am 1. November. Wenige Unternehmungen und Konzertisten, die es sehr eilig haben, drängen sich durch Seitenpforten schon in den letzten Oktobertagen auf den Plan. Der „Wiener Konzertverein", dessen erste Produktion von seiner die besten und weitesten musikalischen Kreise umfassenden Zuhörerschaft mit besonderer Wärme aufgenommen wurde, machte den Anfang. Dieses Orchester hat seit seinem Entstehen einen mächtigen Aufschwung genommen. Ferdinand Löwes nach jeder Richtung unermüdlich nachbessernder Arbeit ist es gelungen, von dieser Instrumentalistenvereinigung unsern auf ihren altererbten Ruf etwas allzu leichtsinnig vertrauenden Philharmonikern viel Wind aus den Segeln zu nehmen. Die Neuheit des Abends — des Parisers Paul Ducas' Scherzo „Der Zauberlehrling" — hatte einen durchschlagenden Erfolg und wird zweifellos in unserer, der Orchestervirtuosität zugeneigten Zeit ihren Weg machen. Die Überraschungen, die Saint-Saëns' „Danse macabre" dem Hörer vor dreissig Jahren bereitete, sind hier verzehnfacht. Ein nicht geringes Mass charakteristischer Erfindungskraft und des Komponisten Fähigkeit, mit den Forderungen des Programms zugleich dem Formenbedürfnis des Zuhörers gerecht zu werden, machen für die Wunder seiner stupenden Orchestertechnik um so empfänglicher. Sehr glücklich führte sich eine Triovereinigung der Herren Moriz Violin (Klavier), Paul Fischer (Violine) und Prof. Julius Klengel (Cello) aus Leipzig an einem Abend ein, der nur exquisite und selten gehörte Stücke der grossen Musikliteratur bot. Im Programm ragte Beethovens Sonate für Klavier und Violoncell op. 102 D-dur wie ein Monolith hervor. Beethoven hat darin Allergeheimstes aus den tiefsten Erfahrungen seiner letzten Schaffenszeit mitgeteilt. Ein Trio von Haydn führte zu Gemüt, wieviel dieser alte, musikalisch überreiche Meister zu sagen hat, was man heute im musikalischen Lärm des Tages überhört. Moriz Violin bewährte sich als hervorragend musikalischer Kammermusikspieler, Paul Fischer als vortrefflicher Geiger. Über Klengels vollendete Meisterschaft ist ja nichts weiter zu sagen. Sehr interessante, selten gehörte Lieder von Hector Berlioz steuerte der tüchtige Konzertsänger Eduard Gärtner bei. Gustav Schoenaich.

WIESBADEN: Den Reigen der grossen Orchester-Konzerte eröffnete die Hofkapelle unter Prof. Mannstädts Leitung mit einem Symphonie-Abend, der die Wiederholung des schon früher an gleicher Stelle gehörten „Heldenleben" von R. Strauss bescherte. Der Erfolg war diesmal noch allgemeiner als bei der Premiere — doch noch längst nicht allgemein. Reisenauer errang mit Liszts Es-dur-Konzert und dem poesievollen Vortrag Chopinscher Stücke grossen Erfolg. Dass er die letzteren oft etwas kühn modulierend untereinander verknüpfte, fand verschiedene Beurteilung. Er scheint mir ganz der Mann, die von früheren Klaviermeistern geübte Kunst der „freien Konzert-Phantasie" wieder zu Ehren zu bringen. — Im Kurhaus erschien als Gast Camille Saint-Saëns — wohl etwas angegraut, doch immer noch elegant und elastisch trotz seiner fast 70 Jahre! Seine Phantasie „Afrika" für Klavier und Orchester war das Hauptwerk des Abends, — nicht gerade eine seiner bedeutendsten Emanationen, wenn es auch die Vorzüge seiner Kunst: Glanz und Glätte der Arbeit, eine oft geistvolle Ausnutzung der zum Teil fremdländisch angehauchten Themen bekundet. Das Spiel des liebenswürdigen Tonmeisters fesselte mehr als das Gespielte: es klang alles so sauber und aufgeräumt. Zwei ältere Kompositionen, die Saint-Saëns selbst dirigierte, waren übel gewählt: „Jeunesse d'Hercule" ist wohl das schwächste seiner symphonischen Gedichte; ein „Marsch der Synode" aus Henri VIII. — tönendes Erz — klingende Schelle! Nun, ein Saint-Saëns darf sich so etwas schon einmal gestatten. Derselbe Konzert-Abend wurde mit der „Romantischen Ouvertüre" v. L. Thuille eingeleitet: recht hübsch, recht hübsch ... aber Thuille durfte sich so etwas eigentlich noch nicht gestatten. Otto Dorn.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Otto Keller: Illustrierte Geschichte der Musik. 2. Aufl. Lieferung 1. (M. 1.) Verlag: Eduard Koch, München.

Wilhelm Tappert: Richard Wagner im Spiegel der Kritik. Zweite bedeutend vermehrte und umgearbeitete Auflage des Wagnerlexikons. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.

Dr. Theodor S. Flatau: Das habituelle Tremolieren der Singstimme. 2. Aufl. (M. 0,40.) Intonationsstörungen und Stimmverlust. Beiträge zur Lehre von den Stimmstörungen der Sänger. 3. Aufl. (M. 0,40.) Verlag: Albert Stahl, Berlin.

W. Alfred Parr: Chronologische Übersicht über die Entwicklung der Musik. Tabellarisch zusammengestellt. (M. 0,50.) Ebenda.

Richard Hofmann: Die Musikinstrumente, ihre Beschreibung und Verwendung. (Webers illustrierte Katechismen Bd. 47.) Sechste vollständig neu bearbeitete Auflage. (M. 4.) Verlag: J. J. Weber, Leipzig.

Karl Fischer und Rudolf Krauss: Eduard Mörikes Briefe. Bd. 1. Verlag: Otto Elsner, Berlin 1903.

Irene Wild: Ein Liebesschicksal in Liedern. Verlag: E. Piersons Verlag, Dresden 1904.

Nana Weber-Bell: Naturwissenschaft und Stimmerziehung. Materialprinzipien für Pädagogen und Sänger. Verlag: Max Schmitz, Leipzig.

Carl Hunnius: Gedichte. 2. Aufl. Verlag: C. F. Amelang, Leipzig 1903.

Dr. G. Wernick: Zur Psychologie des ästhetischen Genusses. (M. 2,40.) Verlag: Wilhelm Engelmann, Leipzig 1903.

MUSIKALIEN

Ludwig Schytte: op. 107. Kleine Klavierstücke mit Mottis. Heft I und II. Verlag: Wilhelm Hansen, Leipzig.

Christian Sinding: op. 56. Serenade für zwei Violinen und Piano. Ebenda.

Peter Cornelius: op. 1. No. 5: „Nachts", Gedicht für zwei Singstimmen und Klavier, eingerichtet von F. Volbach. (M. 1.) Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

Edward Elgar: „Liebesgruss" für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Nach dem Englischen von E. Klingenfeld. (M. 1.) Ebenda.

Ernst Ludwig, Grossherzog von Hessen: Zwei Gedichte von Olaf für eine Singstimme und Klavier; zwei Lieder für eine Singstimme und Klavier. Ebenda.

Martin Jacobi: op. 33. Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegl. No. 1—3. (à M. 1.) Ebenda.

Felix Draeseke: op. 77. Quintett für zwei Violinen, Bratschen und zwei Violoncelle. (Partitur M. 3, Stimmen M. 10.) Verlag: N. Simrock, Berlin.

Max Bruch: op. 79. Lieder und Tänze nach russischen und schwedischen Volksmelodieen für Violine und Klavier. Heft 1 und 2. (à M. 4.) Ebenda.

Alexis Hollaender: op. 58. Sechs Charakterstücke für Violoncello und Klavier. No. 1—3. (No. 1 und 3 à M. 1, No. 2 M. 2.) Ebenda.

Edouard Schütt: op. 68. Pages intimes. Six morceaux pour Piano. (M. 3.) Deux Intermèdes pour Piano No. 1 und 2. (à M. 2,50.) Ebenda.

Arnold Krug: op. 119. Romanzen. 4 Klavierstücke No. 1—4. (M. 3.) Ebenda.

EINGELAUFENE NEUHEITEN

Franz Bölsche: „Frühlingswehen", Gedicht von Josef Huggenberger für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (M. 1.) Ebenda.

Richard Rössler: „Wir Drei", Duett für Sopran und Alt. Gedicht von Hans Eschelbach. (M. 1,50.) Ebenda.

Louis Rée: op. 29. Fünf Lieder mit Begleitung des Pianoforte. No. 1—5. (No. 1 u. 3 à 80 Pf., No. 2, 4, 5 à M. 1.) Ebenda.

Victor Rosenberg: „Capriccio" für Pianoforte. (M. 1,50.) Ebenda.

Paul Zilcher: op. 28. Lieder und Tänze, kleine Trios für Klavier, Violine und Cello. (M. 4.) Ebenda.

G. Capellen: op. 14 No. 1. „Mutter, o sing mich zur Ruh" für eine weibliche Stimme mit Klavierbegl. 4. Auflage. (M. 0,75.) Verlag: H. R. Krentzin, Berlin.

Carl Tausig: Zwei Sonaten für Pianoforte von Domenico Scarlatti. Für den Konzertvortrag bearbeitet. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig.

P. Floridia: op. 15. Compositions pour Piano No. 1—6. (No. 1, 2, 4 à M. 1. No. 3, 5, 6 à M. 1,50.) Ebenda.

Hans Pfitzner: op. 13. Quartett in D für 2 Violinen, Viola und Violoncello. (Partitur M. 4,50 und Stimmen M. 7,50.) Verlag: Julius Feuchtinger, Stuttgart.

Niels W. Gade: Holger Danskes Sange for Klaver (bearbeitet von Ludwig Schytte). Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen, Leipzig.

Ludwig Schytte: „Piazza del Popolo". Kleine italienische Suite für Klavier. op. 110. (Serenade, Romanze, Barcarole, Tarantella.) Ebenda.

Emil Sjögren: Sonate für Klavier. op. 35. Ebenda.

Eiler Jensen: Tarantelle op. 4. Rastlos (Scherzo) op. 5. Rêverie op. 6. Pour Violoncello avec Piano. Ebenda.

Johan Halvorsen: Andante Religioso pour Violon solo avec Orchestre. (Für Violine und Klavier [oder Orgel] bearbeitet von Nicolaj Hansen.) Ebenda.

Corelli: Sonate pour Violoncelle. Bearbeitet von Jacques van Lier. Ebenda.

Gustav Hollaender: Bunte Blätter. Sechs Vortragsstücke für die Violine mit Pianofortebegleitung. op. 61. Ebenda.

L. Birkedal-Barfod: Skizzer for Klaver. op. 20. Ebenda.

Christian Sinding: Album. I. Teil: Zehn ausgewählte Lieder. II. Teil: Zwölf ausgewählte Lieder. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

A. H. Amory: Angelus. Ballade für eine tiefere Stimme mit Klavierbegleitung. op. 48. Verlag: Gebr. Wagenaar, Arnheim (Holland).

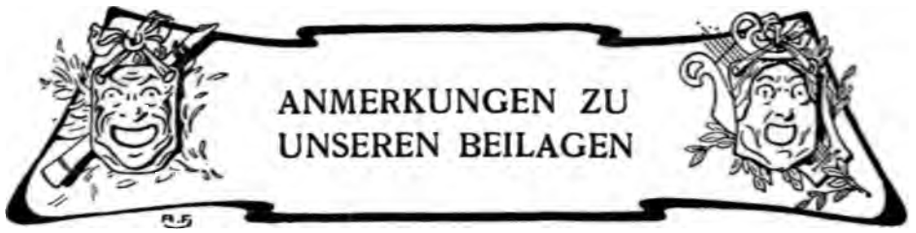
Georg Pittrich: Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegl. op. 39. (à M. 1.) Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegl. op. 43. (No. 1 à M. 1, No. 2 und 3 à M. 0,60.) Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig.

Gustav Baldamus: „Das deutsche Volkslied" für Männerchor. op. 74. (Partitur M. 1.) Zwei Männerchöre. op. 75. (Partitur à M. 0,40.) Ebenda.

Hector Berlioz: „Die Trojaner in Carthago." Vorspiel für Klavier, bearbeitet von Otto Taubmann. — Ungarischer Marsch aus Fausts Verdammung. Desgl. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Anton Bruckner: Neunte Symphonie für grosses Orchester. Herausgegeben von Ferdinand Löwe. Partitur (M. 30.) Klavierauszug zu vier Händen. (M. 6.) Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu adressieren. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.



Im Anschluss an den „Musiksaal der Zukunft“ (zweites Ergänzungsblatt) betitelten Aufsatz von Paul Marsop veranschaulichen wir heute unsern Lesern die Räume, in denen das für die Entwicklung unseres Konzertlebens so bedeutsame, für die Reform des Konzertsaals in mancher Hinsicht hoffentlich vorbildliche Heidelberger Musikfest stattgefunden hat. Blatt 1 zeigt uns die Anordnung des verdeckten Orchesters, Blatt 2 den Konzertsaal der Stadthalle, sowie die „Musiknische“. Hinter der ersten (niedereren) Schallwand befindet sich das verdeckte Orchester, hinter der zweiten (höheren) der unsichtbare Chor; auf Blatt 3 erblicken wir das Porträt des verdienstvollen Leiters und Organisators der ganzen Veranstaltung, Herrn Universitätsmusikdirektors Prof. Dr. Philipp Wolfrum.

Fortsetzung und Schluss des Urbanschen Artikels illustrieren die folgenden vier Blätter, auf denen wir Photographieen der Koryphäen der leicht geschürzten Muse sehen, die Franzosen Charles Lecocq, Robert Planquette, Edmond Audran und André Messager, die Engländer Arthur Sullivan und Sidney Jones, endlich die Deutschen Johann Strauss, Franz von Suppé, Karl Millöcker (beide letzteren nach Stichen von A. Weger), Paul Lincke und Bogumil Zepler.

Bruckners Meisterwerke beginnen erfreulicherweise in unseren Konzertsälen langsam festen Fuss zu fassen. Unsere diesmalige Musikbeilage bringt das herrliche Adagio aus dem Streich-Quintett F-dur, dem einzigen Kammermusikwerk des Meisters, in der ganz ausgezeichneten Übertragung für Klavier von Josef Schalk.

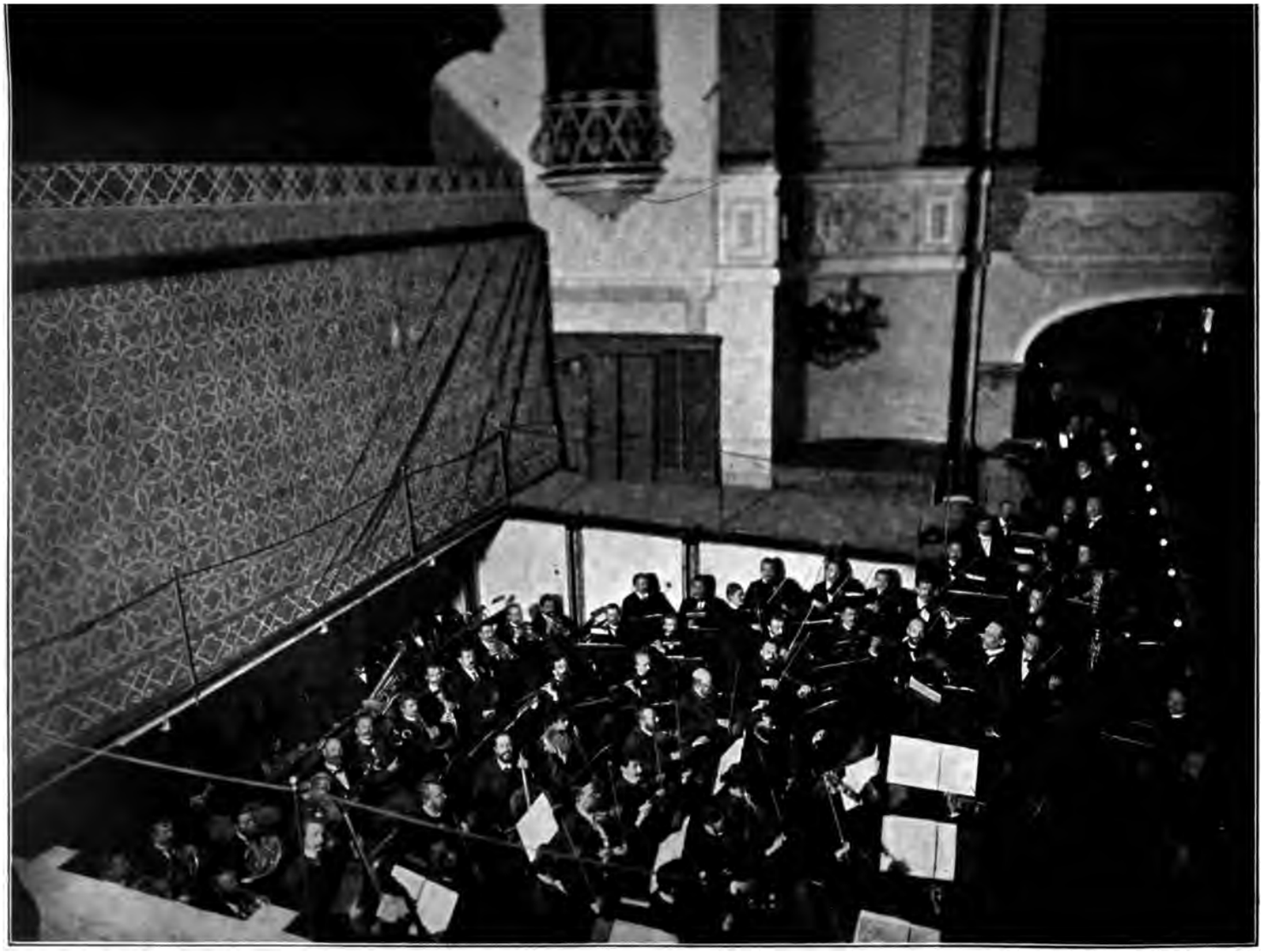
Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

PHILIPP WOLFRUM

DER KONZERTSAAL DER STADTHALLE IN HEIDELBERG

BLICK AUF DAS VERDECKTE ORCHESTER UND PODIUM IN DER HEIDELBERGER STADTHALLE



DAS VERDECKTE ORCHESTER IM SAAL
DER HEIDELBERGER STADTHALLE o

JOHANN STRAUSS

FRANZ VON SUPPÉ

CARL MILLÖCKER

Aus dem Musikhistorischen Museum des
Herrn Fr. Nicolas Manskopf, Frankfurt a. M.

CHARLES LECOCQ

ROBERT PLANQUETTE

EDMOND AUDRAN

ANDRÉ MESSAGER

Aus dem Musikhistorischen Museum des
Herrn Fr. Nicolas Manskopf, Frankfurt a. M.

ARTHUR SULLIVAN

SIDNEY JONES

PAUL LINCKE

BOGUMIL ZEPLER

ADAGIO

aus dem Streichquintett

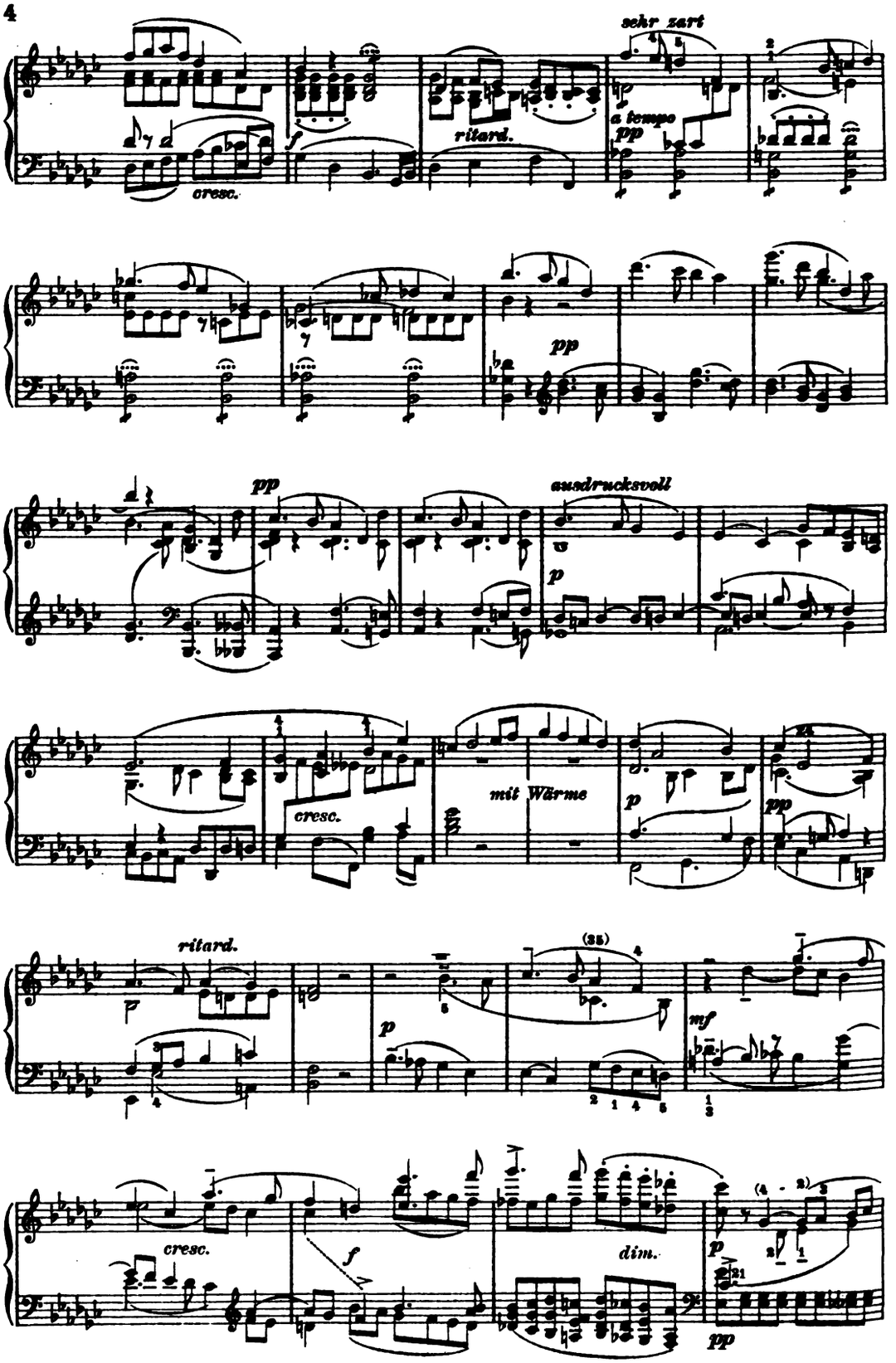
von

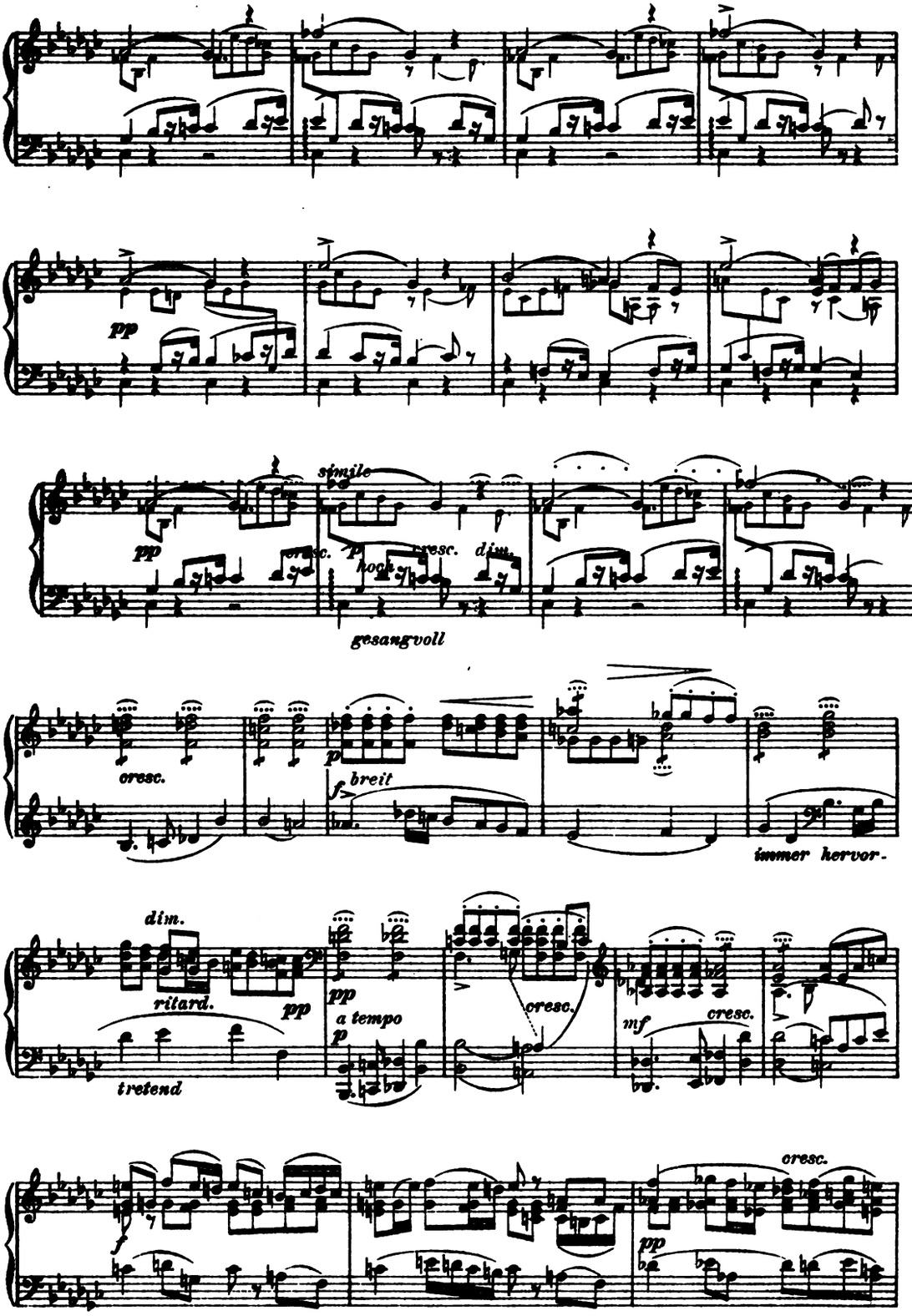
ANTON BRUCKNER

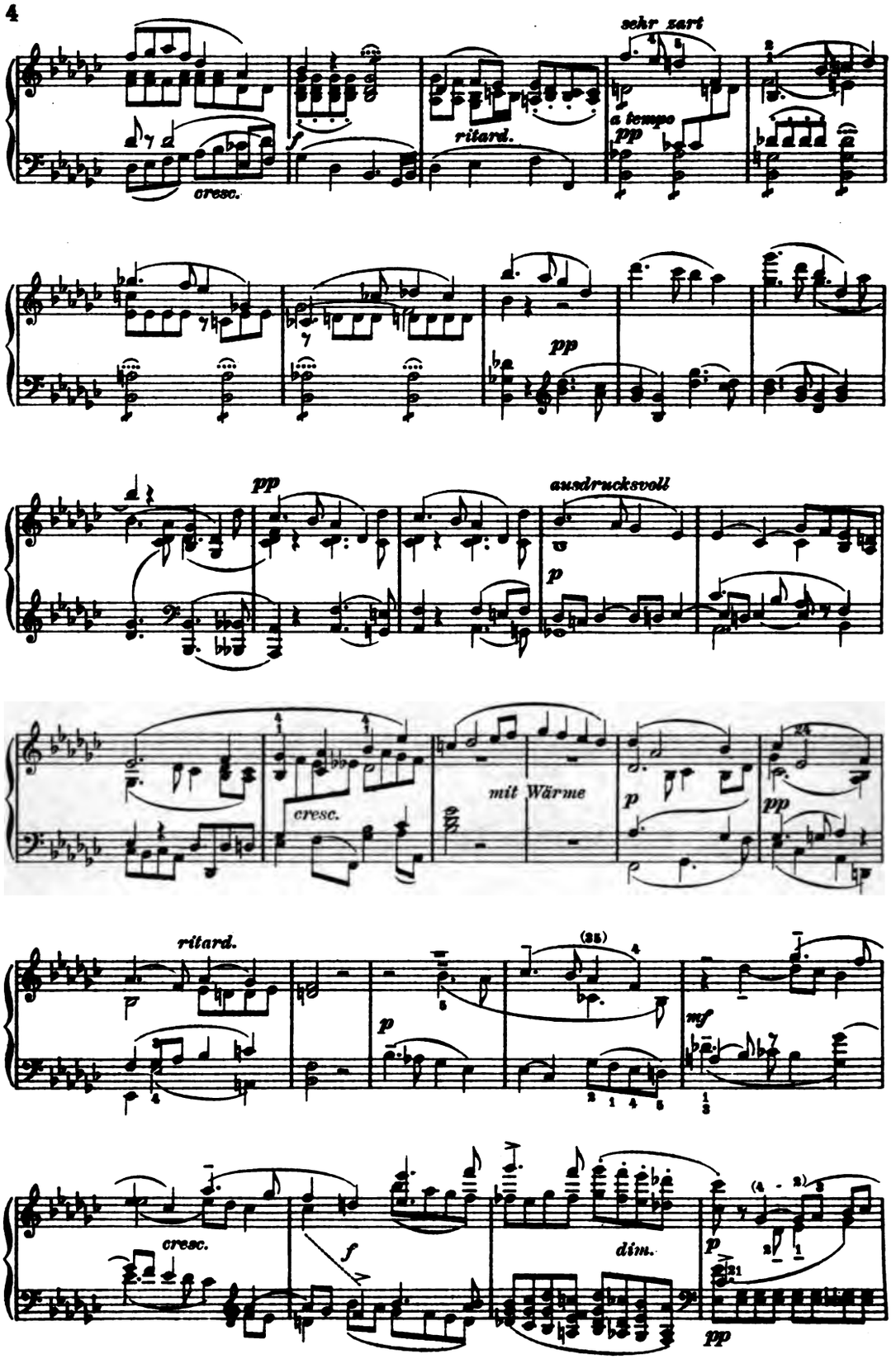
für das Pianoforte bearbeitet von

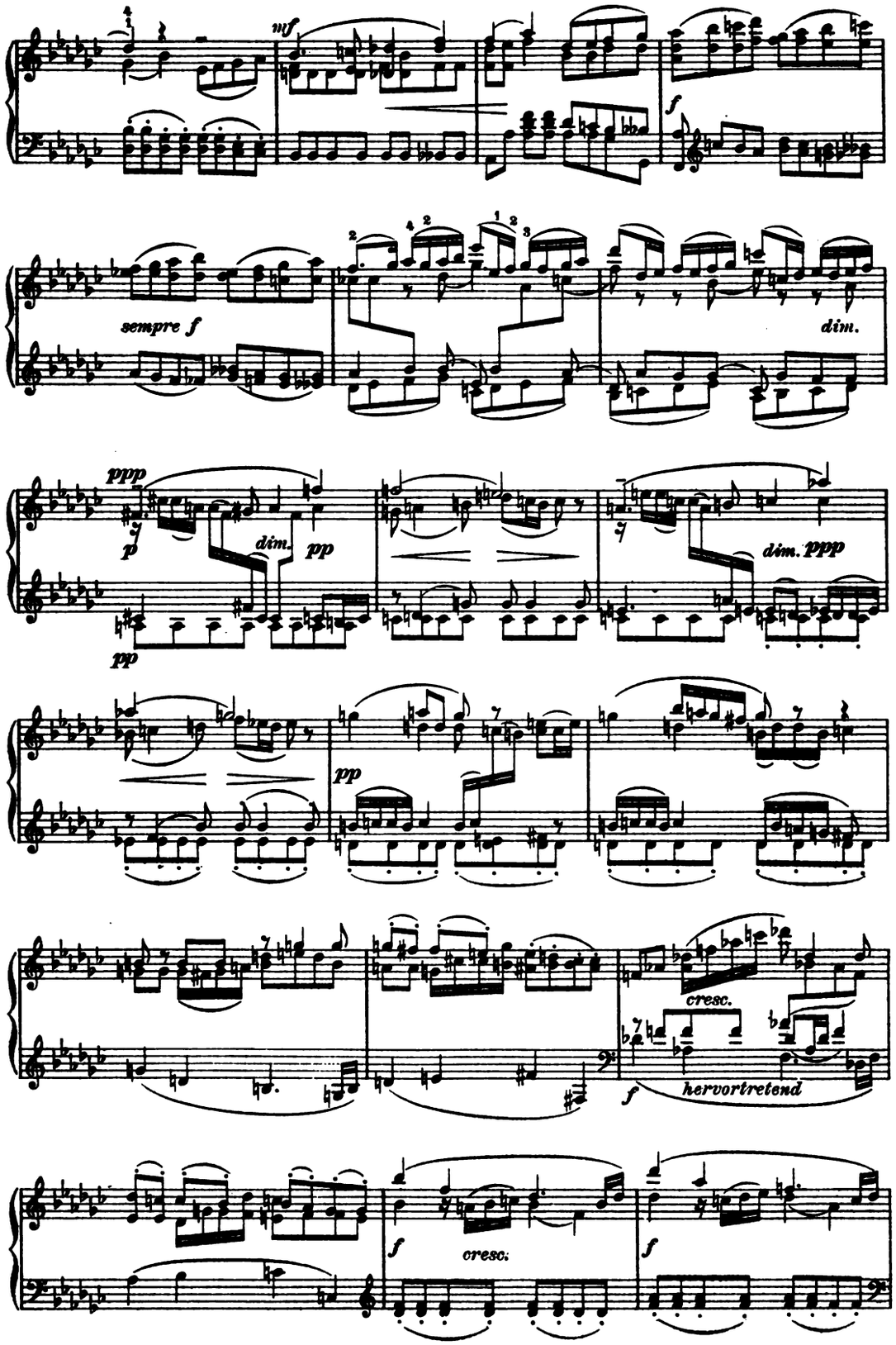
Josef Schalk

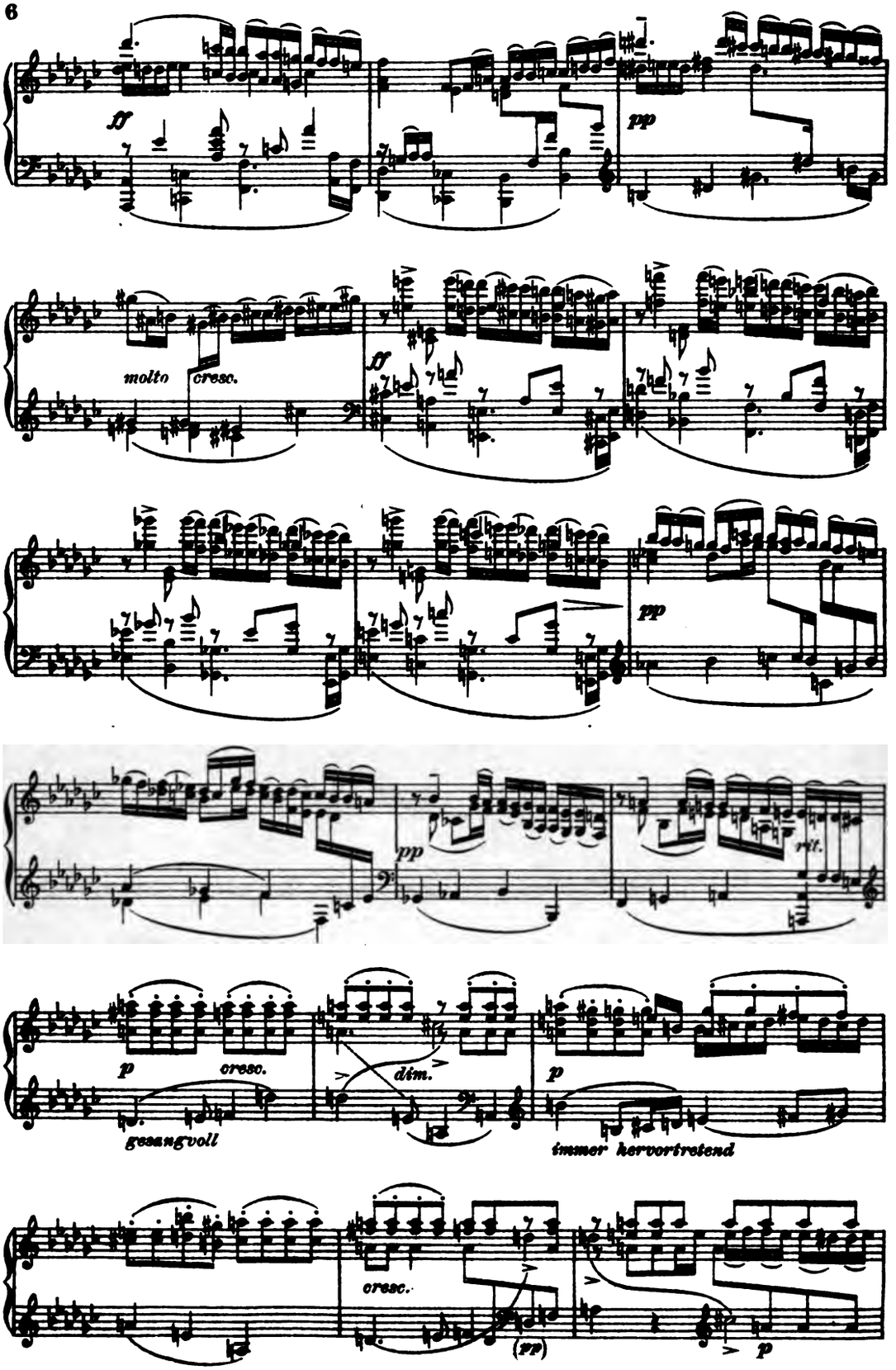
Mit Genehmigung des Verlages
von ALBERT J. GUTMANN WIEN.

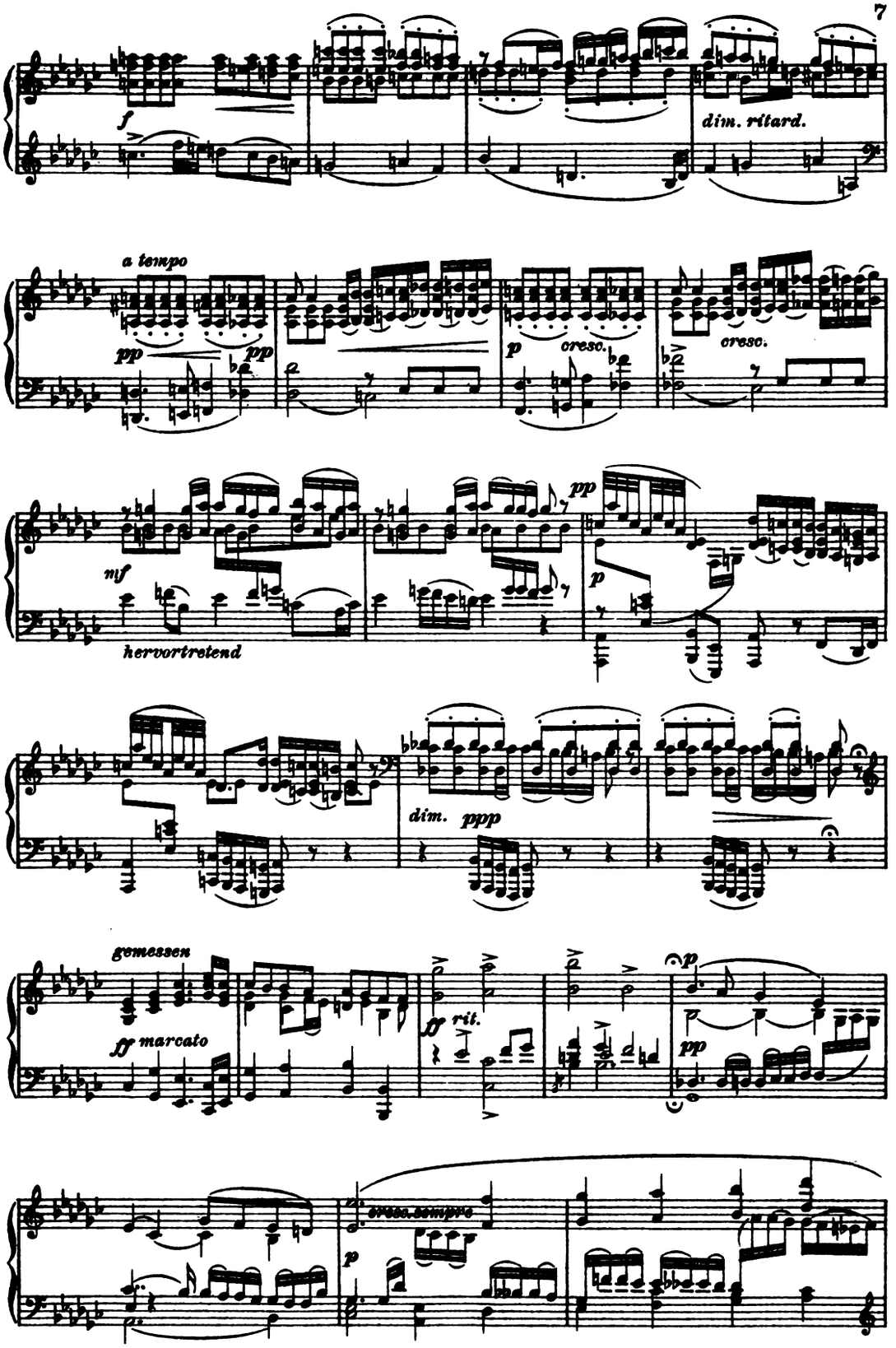

sehr zart
a tempo
pp
ritard.
cresc.
f
pp
pp
ausdrucksvoll
p
cresc.
mit Wärme
p
pp
ritard.
p
(35)
mf
cresc.
f
dim.
p
pp

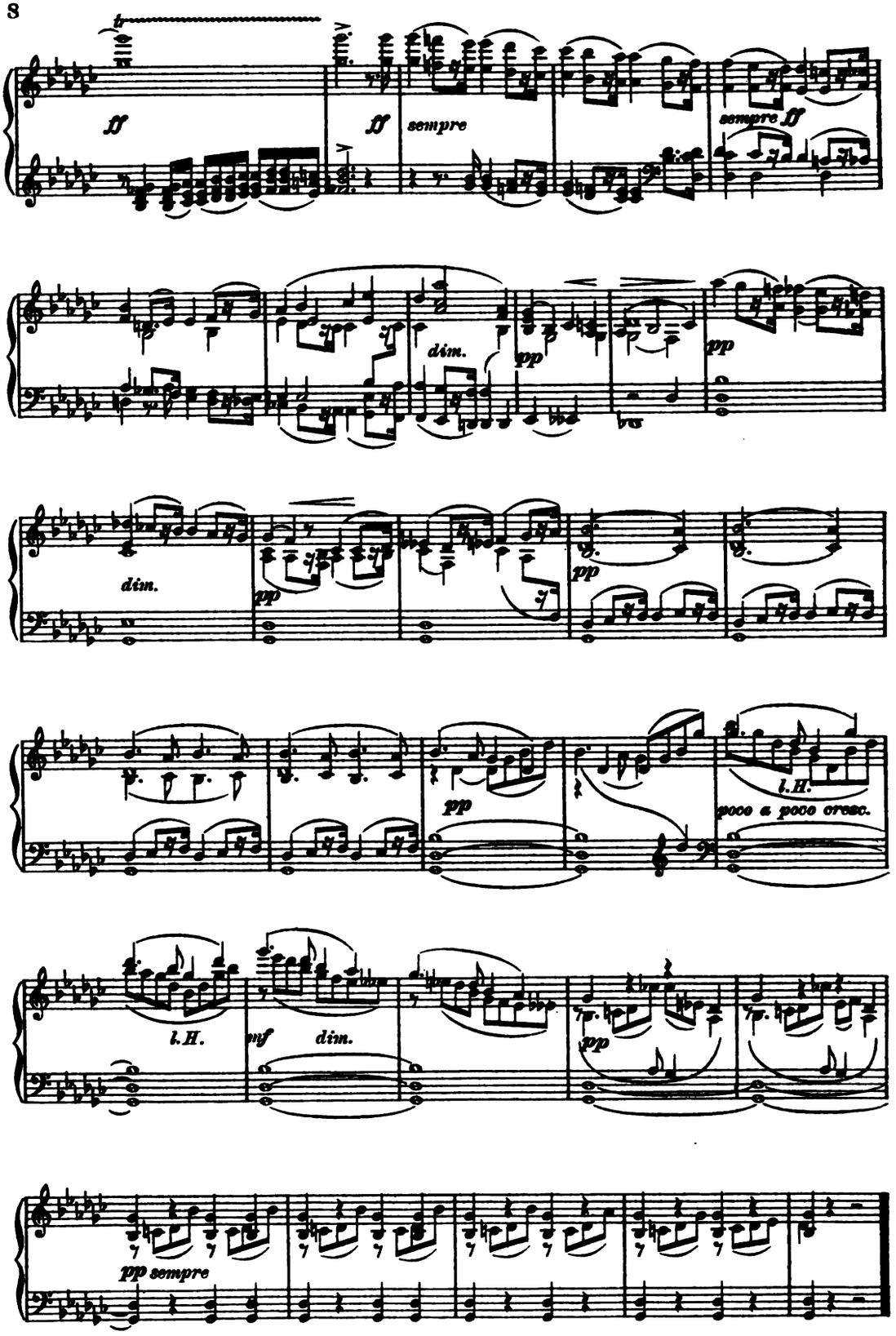

pp
simile
pp
cresc.
p
hoch
cresc.
dim.
gesangvoll
cresc.
p
breit
immer hervor-
dim.
ritard.
pp
tretend
pp
a tempo
p
cresc.
mf
cresc.
f
pp
cresc.


sehr zart
cresc.
ritard.
a tempo
pp
pp
pp
ausdrucksvoll
p
cresc.
mit Wärme
p
pp
ritard.
(35)
p
mf
cresc.
f
dim.
p
pp


mf
f
sempre f
dim.
ppp
p
dim.
pp
pp
dim. ppp
pp
cresc.
f
hervortretend
f
cresc.
f


ff
pp
molto
cresc.
ff
pp
pp
ritt.
p
cresc.
dim.
p
gesangvoll
immer hervortretend
cresc.
(pp)
p


f
dim. ritard.
a tempo
pp
pp
p
cresc.
cresc.
mf
hervortretend
pp
p
dim.
ppp
gemessen
ff marcato
ff
rit.
p
pp
cresc. sempre
p



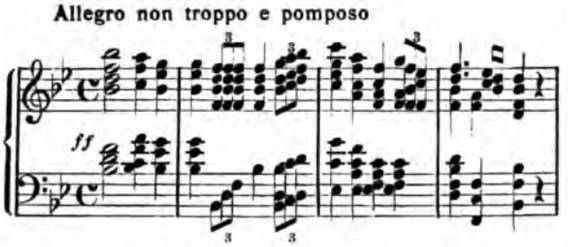
Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK

BERLIOZ-HEFT

Felix Weingartner gewidmet.

Allegro non troppo e pomposo



Aus Hector Berlioz: Trauer- und Triumph-Symphonie

III. JAHR 1903/1904 HEFT 5

Erstes Dezemberheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

INHALT

Amédée Boutarel
Berlioz und seine „architecturale Musik".

Dr. R. Pissin
Hector Berlioz der Mensch.

Kurt Mey
Hector Berlioz als Dramatiker.

Gertrud Savić
Berlioz und die Frauen. I.

Tom S. Wotton
Einige Missverständnisse betreffs Berlioz'.

Dr. Edgar Istel
Berlioz und Cornelius.

Richard Sternfeld
Ist der „Lelio" von Berlioz aufführbar?

Besprechungen (Musikalien), Kritik (Oper und Konzert), Anmerkungen zu unseren Beilagen, Kunstbeilagen, Musikbeilage, Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.

BERLIOZ UND SEINE „ARCHITECTURALE MUSIK“

von

Amédée Boutarel-Paris[1])

In der Musik des 19. Jahrhunderts nimmt Berlioz etwa die Stellung ein, wie Michelangelo unter den Künstlern der Renaissance: ohne Jünger, ohne Schule, ohne Nachahmer. Man hat von ihm behauptet, er habe nicht zu komponieren verstanden, seine Schöpfungen seien masslos, ungeheuerlich, sie entbehrten des inneren Gleichgewichts; man hat ebenso Michelangelo Unkorrektheit der Zeichnung, übertriebene Darstellung der Muskulatur, bedenkliche Proportionsfehler vorgeworfen. Michelangelo und Berlioz bieten uns fast nichts von dem, was den Wert geruhigen Lebens im Schoss häuslicher Verhältnisse ausmacht; dies ist der Grund, warum ihre Zeitgenossen sie nicht verstanden, wenn sie ihnen auch Genie, Ruhm und Ehren zuerkannten. Mag man sich diesen Meistern gegenüber in fanatischer Anbetung gefallen, mag man zu ihren Werken eine gezwungene Haltung einnehmen, die es einem nicht ermöglicht, sie zu lieben, weil man sie als übermenschlich empfindet — immerhin wird man zugestehen müssen, dass es auf musikalischem Gebiet niemand gibt, der streng genommen mit Berlioz zu vergleichen wäre, in der plastischen Kunst niemand, der als Massstab für die Abschätzung der Grösse Michelangelo's dienen könnte. Phidias, Polyklet, Skopas, Bach, Beethoven, Wagner waren anders — sicherlich nicht weniger bedeutend — aber die Schöpfer der „Totenmesse“ und des „Jüngsten Gerichts“ gehören zum Geschlecht der Titanen, zu den apollinischen Geistern, zu den „Übermenschen“. „Michel più che mortale, engel divino!“ sagte Ariost von Michelangelo; ein junges Mädchen, Camilla Moke (später als Pianistin unter dem Namen Marie Pleyel berühmt), nannte in ähnlicher Weise, als sie den Sabbat aus der „Fantastischen“ gehört, Berlioz „mon cher Lucifer, mon beau Satan!“ [2])

Berlioz ist zugleich ein aristokratisches und ein demokratisches Genie;

---

[1]) Aus dem Französischen von Willy Renz.

[2]) Brief an Humbert Ferrand vom 12. Dezember 1830. Hector Berlioz, Lettres intimes, Paris 1882.

in gewissen Kreisen ausgesprochen erzeugte sein Name die eigentümliche Wirkung, die ehrenwerten Leute der bürgerlichen Gesellschaft in Erbitterung und Bestürzung zu versetzen, sie ausser sich geraten zu lassen. Andererseits fand er gewichtige Verteidiger unter Künstlern und Schriftstellern; er hat die Massen zu packen verstanden, wenn es ihm vergönnt war, sich an sie zu wenden; dann bezwang er die Geister, riss sie mit sich fort wie ein siegreicher Titan, aber ohnmächtig blieb er dem eingewurzelten Spiessbürgertum gegenüber, das im Grund genommen einzig und allein den Theatern Gesetze vorschreibt. Und von 1830—1860 zählte in Frankreich nur das Theater mit; ausserhalb konnte sich musikalisches Leben auf die Dauer nicht halten. Zudem wurde Berlioz um diese Zeit für eine Art gefährlichen, umstürzlerischen Mephistopheles' gehalten; die wackern Dilettanten erblickten in ihm einen Spross der Hölle, einen Todfeind ihrer Götter Rossini, Auber, Halévy und Meyerbeer; sie zogen ihm Adam und Clapisson vor. Offenbach entrüstete sich darüber und verspottete ihre Torheit.[1]) Berlioz seinerseits hüllte sich in stolzes, verächtliches Schweigen.

Noch heute traut man ihm nicht recht, man befürchtet Blitz und Donner, wenn man ihm auf seinen Sinai folgt. Und doch ist sein Werk nicht mörderisch, wie das Feuer des heiligen Bergs; es handelt sich nur um das Wagnis, sich dem verzehrenden Feuer zu nähern, der blendenden Atmosphäre Trotz zu bieten. Hauptsächlich muss man den groben Fehler vermeiden, Berlioz' Schöpfungen vom engen Professorengesichtskreis aus zu betrachten: die Prüfung seines technischen Verfahrens, das minutiöse Studium seiner Schreibweise, die kritische Obduktion mit einem Wort — sie darf erst an zweiter Stelle kommen. Wie dies Schumann wahrhaft intuitiv gezeigt hat, handelt es sich in erster Linie um folgende Fragen: Ist der Zweck erreicht? Ist der Intellekt befriedigt? Das Ideal — fast immer figürlich, beschreibend, dramatisch, folglich ausserhalb des rein Musikalischen stehend — ist es realisiert? Nun, die Antworten werden, um es offen zu sagen, immer bejahend ausfallen. Man braucht mit der Musik Berlioz' nicht zu sympathisieren, aber man wird sich schwerlich der Erkenntnis verschliessen, dass er das Endziel — in grandioser oder schlicht-ergreifender Weise — immer meisterhaft erreicht hat. In seiner schönen Analyse der „Fantastischen Symphonie" hat Schumann die darin

[1]) cf. L'Artiste, Jahrgang 1855, Seite 40. Offenbach macht sich besonders über die musikalische Inkompetenz der Mitglieder des „Institut de France" lustig, die, in die Notwendigkeit versetzt, einen Kollegen wählen zu müssen, Berlioz zuerst Ad. Adam, den Komponisten des „Postillon von Longjumeau" vorzogen, dann Clapisson, der gleichfalls einen Postillon (von Béranger) in Musik gesetzt hatte. „Clapisson," meinte Offenbach, „hat denselben Rang wie Adam erhalten, nämlich des Postillons halber, was beweist, ‚que l'Academie est à cheval sur les principes de l'art'."

enthaltenen Stellen aufgedeckt, die den Vorschriften der Schule zuwiderlaufen, hütet sich aber sehr wohl, sie zu verurteilen und versichert sogar, „dass einige ganz prächtig klingen". Das war 1835.[1]) Inzwischen sind wir etwas beherzter geworden; wir denken heutzutage kaum mehr daran, die Kühnheiten im „Te Deum"[2]) zu kritisieren.

Die Werke von Berlioz, die er selbst als „Musique architecturale"[3]) bezeichnet hat, haben ihren Ursprung in der Literatur, in der Politik, in den grossen Erinnerungen der Menscheit, in allem, was einen nachhaltigen Eindruck auf Seele und Herz auszuüben vermag. Die drei bedeutendsten Partituren dieser Art, die „Totenmesse", die „Trauer- und Triumph-Symphonie" und das „Te Deum", sind oft der Klasse der Gelegenheitskompositionen zugezählt worden. Sie erklangen in der Tat bei festlichen Anlässen, Gedenkfeiern von Ereignissen aus dem national-französischen Leben, sind aber nicht für diesen Zweck geschaffen worden. In Berlioz' Seele vibrierten nicht dieselben Schwingungen wie bei den andern Neuerern seiner Generation. Hierin lag ein verhängnisvolles Moment für seine künstlerische Existenz; dies war auch die Ursache, dass seine herrlichsten Schöpfungen, nach dem fast stets sich einstellenden ersten lauten Erfolg, in tiefe Vergessenheit gerieten. Der politische Zustand Frankreichs in den Jahren 1830—1860, der unüberbrückbare Gegensatz zwischen einer reaktionären Regierung und den beständig unterdrückten Unabhängigkeitsbestrebungen des Volkes legten der künstlerischen Entwickelung Fesseln an, der Musik insbesondere. Ein überzeugter Apostel der neuen musikalischen Religion Liszts und Wagners war Berlioz durch die Macht der Verhältnisse, in Ermangelung von Nachfolgern, gezwungen, vor dem höchsten Aufschwung Halt zu machen. Der Möglichkeit beraubt, sich über seine Ideen mit seinen Zeitgenossen zu verständigen, wurde er, wie wir

---

[1]) cf. Schumann, Gesammelte Schriften I. Seite 98. Symphonie von H. Berlioz.

[2]) cf. die Partitur des „Te Deum". No. 1: dritter Akkord B-dur, vierter Akkord a-moll; am Schluss die Akkordfolge: c-moll, B-dur, a-moll, G-dur, fis-moll. No. 7: Judex crederis: Fortschritt von B-dur zu a-moll durch die Tonarten H und C; die zehnmalige Wiederholung der Stelle in Des-dur in dem Augenblick, wo die Bässe des Chors singen: Per singulos dies. Endlich das Einsetzen der Trommeln, die den Rhythmus markieren, und das mächtige Spiel der Orgel. Das ist schwindelerregend und entspricht vollkommen der Empfindung des Schreckens und der Majestät, die ausgedrückt werden sollte.

[3]) cf. Mémoires de Hector Berlioz, II. Seite 362. Paris 1878. „Es empfiehlt sich, Ihnen den Gedankengang kenntlich zu machen, in dem ich so ziemlich als einziger unter den modernen Komponisten mich bewege ... Ich meine die Kompositionen, die von manchen Beurteilern mit dem Namen architecturale oder monumentale Musik bezeichnet worden sind und die den deutschen Dichter Heinrich Heine veranlassten, mich eine ‚kolossale Nachtigall, einen Sprosser von Adlersgrösse' zu nennen ..." usw. (cf. Henri Heine, Lutèce, S. 387 f. Paris, nouvelle édition, 1878).

sehen werden, in die Notlage versetzt, seine ungeheuren Entwürfe zu opfern und die, immerhin noch kolossalen, Bruchstücke zur Feier von Ereignissen zu verwenden, für die er sich in Wirklichkeit herzlich wenig interessierte. War er etwa ein Freund der Freiheit im Sinn der Revolutionäre von 1793? Keineswegs. Er machte sich gern über die Republik und die Demokratie lustig. Trotzdem sang er die Marseillaise und schenkte ihr eine breite, leidenschaftliche Neuorchestrierung. Verspürte er vielleicht 1830 eine Art heroischen Empfindens, als das Volk die alte Monarchie im Namen neuer Grundprinzipien umstürzte? Nichts weniger als das. Die Opfer des Strassenkampfes sind für ihn keine Märtyrer; er begeistert sich nicht für sie — und doch ist er der Schöpfer des „Requiem", das zur beabsichtigten Totenfeier im Invalidendom bestimmt war, der Schöpfer der „Trauerklage" und der „Apotheose", die vor dem Mausoleum (1840 auf dem Bastillenplatz errichtet und überragt von der Juli-Säule, wie man sie heute sieht) ausgeführt wurden.

Berlioz feiert so auf doppelte Weise die „Helden" des Juli und die „Sonne" des Juli. Erinnern wir uns bei dieser Gelegenheit, dass er zum Mitarbeiter am „Benvenuto Cellini" den Verfasser der „Jamben", Auguste Barbier, hatte, der zum Gedächtnis Napoleons sang:

O Corse à cheveux plats, que ta France était belle,
Au beau soleil de Messidor! . . .

Diese Mitkämpfer von 1830 nun, die in den drei Tagen des Aufstandes vom 27., 28. und 29. Juli gefallen waren (504 an der Zahl), deren Überreste zehn Jahre später gesammelt und deren Namen auf der Säule verewigt wurden, hat Berlioz bei zwei Gelegenheiten unsterblich gemacht. Seine „Totenmesse" ist in der Tat auf Verlangen der französischen Regierung geschrieben worden, um am 28. Juli 1837, aus Anlass des siebenten Gedächtnistages zur Aufführung gebracht zu werden. Sie fand nicht an diesem Tag statt. Berlioz' Requiem, für das man sich in Unkosten gestürzt hatte, diente dazu, den Eindruck des Gottesdienstes zu erhöhen, der am 5. Dezember zu Ehren des Generals Damrémont und der Soldaten, die bei der Einnahme von Constantine gefallen waren, im Invalidendom abgehalten wurde. Diese Bestimmungsänderung war eine ganz zufällige.

Vom Jahre 1836 etwa liegt ein Skizzenentwurf für eine Chorkomposition vor, deren Inhaltsangabe sich bereits in einem Brief an Humbert Ferrand findet, datiert aus Rom, 3. Juli 1831:

„Ich hatte einen grossen Plan, den ich gern mit Ihnen vollendet hätte; es handelte sich um ein kolossales Oratorium, das bei einer musikalischen Feierlichkeit in Paris aufgeführt werden sollte . . . im Hof des Louvre. Es hätte sich betitelt „Der jüngste Tag" . . . Die Menschen, auf der untersten Stufe der Verderbtheit an-

gelangt, gäben sich allen Schändlichkeiten hin, eine Art Antichrist beherrschte sie als unumschränkter Gebieter ... Eine kleine Anzahl Gerechter, unter der Führung eines Propheten, stäche wohlthuend von dieser allgemeinen Verkommenheit ab. Der Despot suchte sie zu umgarnen, entführte ihre Jungfrauen, beschimpfte ihren Glauben ... Der Prophet hielte ihm seine Verbrechen vor und kündigte ihm das bevorstehende Ende der Welt an, das jüngste Gericht. Der gereizte Despot liesse ihn ins Gefängnis werfen und, sich aufs neue ruchlosen Lüsten überlassend, würde er inmitten eines Festes durch die schrecklichen Trompeten der Auferstehung überrascht. Die Toten verlassen ihre Gräber ... ausser sich vor Entsetzen stossen die Lebenden gellende Angstrufe aus ... die Welten stürzen krachend zusammen... die himmlischen Heerscharen donnern in den Wolken — das wäre der Schluss dieses Musikdramas ... Ausser den beiden Orchestern gäbe es noch vier Gruppen von Blechinstrumenten, in den vier Hauptecken des Aufführungsraums verteilt ..."

Die Trauer- und Triumphsymphonie steht in einem weit engeren Zusammenhang mit der Erinnerung an die Helden vom Juli 1830 als die „Totenmesse". Sie ist speziell zu einem solchen Zweck geschrieben worden: Zur Einweihung der Bastillensäule. Die Einzelheiten der Feierlichkeit waren derartig geregelt, dass Berlioz in der behördlichen Vorschrift geradezu die Unterabteilungen seines musikalischen Vorwurfs fand und damit die Möglichkeit, sich der Ausdrucksweise zu bedienen, die er jeder anderen vorzog: in Tönen zu schreiben und zu sprechen. Sein Werk wurde am 28. Juli 1840 aufgeführt. Die wiederaufgefundenen Skelette der Opfer vom Juli 1830 waren in 50 Särgen geborgen, von denen jeder ungefähr zehn enthielt. In der Kirche Saint-Germain-l'Auxerrois, der Colonnade du Louvre gerade gegenüber, waren die Särge aufgebahrt. Nach einer Festmesse von Cherubini wurden sie auf einen sechsräderigen, über 7 m hohen, 20 m langen, 4 m breiten Wagen getragen, den 24 mit reichen Decken geschmückte und zu vier nebeneinander angeschirrte Pferde zogen. Der Zug bewegte sich über die Quais der Seine entlang, erreichte den Konkordienplatz, die Madeleine, die Boulevards. Der erste Teil der Symphonie, der Trauermarsch, wurde während des Umzuges gespielt; der zweite und dritte, die Leichenrede und die Apotheose, liessen ihre beredten Melodieen, ihre Fanfaren und den donnernden Schluss auf der Esplanade de la Bastille, der Säule gegenüber, erschallen, während der Klerus die Gräber einsegnete. — —

Die Erinnerungen an 1830 blieben in Wirklichkeit in Berlioz' Geist sehr lebendig: im Juli dieses Jahres erhielt er den Rompreis, was für ihn von ausserordentlicher Bedeutung war; es war gerade auch um jene Zeit, als seine Liebe zu Camilla Moke[1]) am feurigsten loderte. Während jener Sommertage lebte er in einem Zustand ungewöhnlicher Nervenanspannung

[1]) Marie Félicité Denise Moke (1811—1875). Berlioz nennt sie seine „angebetete Camilla", seinen „zarten Ariel". Er bezeichnet sie als „das grösste Talent Europas". Sie spielte ihm Beethovensche Adagios vor.

und die aufregende Wirkung, die die doppelte Krönung seiner Wünsche — durch die Musik und durch die Liebe — auf sein Gemüt ausübte, wurde verzehnfacht durch den verzehrenden Gluthauch, der von der Strasse her zu ihm drang. Man sang in Paris gerade einen Chor[1]) von ihm, dessen Text (von Thomas Moore) trefflich auf die Verhältnisse passte:

Vergesset nicht die Felder, die getränkt
Von unserer Krieger Blut, das floss im Streit!
Und bei der Edlen Staub mit Tränen gedenkt:
Durch sie, die ruh'n, ist Haus und Herd befreit!

Sie sind dahin! Ruhm über sie, die schlafen!
Doch uns wird schöner die Zukunft erstehn:
Es sollen gleich sich Herren sein und Sklaven!
Glückliche Zeit, mögest du nie vergehn!

Heil dir, o Volk, das wahret seine Rechte
Auch ohne Kampf und nimmer lässt davon!
Nie galt die Freiheit höher dem Geschlechte
Als wenn sie kam segnend herab vom Thron![2])

Mit diesem Stück und mit der Bearbeitung der Marseillaise scheint Berlioz in prophetischer Vorausahnung die berühmten Juli-Tage gefeiert zu haben, die er später mit seiner „Totenmesse" und der „Trauer- und Triumph-Symphonie" verherrlichen sollte. Ein Beweis, welch' hohen Grad von Initiative er besass. Ihm war eine tiefe Empfänglichkeit für jeden feurigen Hauch, der die Welt durchbebte, zu eigen und dann geriet sein Innerstes in zitternde Erregung, sein Geist entzündete sich mählig: er schien über der Erde zu schweben. Er träumte von einer anderen Welt, von Sälen, die 20000 Hörer zu fassen imstande waren, von Orchestern mit 1500 Musikern, von gigantischen Chören, und danach verbreiterte, erweiterte und vergrösserte er seine Ausdrucksweise und seinen Stil. Man hat ihn mit einer stark elektrisch geladenen Wolke verglichen; wenn er mit der materiellen Welt in Berührung kam, gab es Blitz und Donner. Zorn, Enttäuschung, Niedergeschlagenheit, Ekel vor der Arbeit — alles überwältigte diesen neuen Prometheus. Selbst seine Freunde, über den Umfang seiner Entwürfe bestürzt und am Erfolg verzweifelnd, wagten nicht immer seine Verteidigung. Niemand sollte die Tatsache vergessen, dass man, um einem ähnlich kühnen und gewagten Werk wie der „Fantastischen Symphonie" zu begegnen, mehr als 30 Jahre überspringen muss, bis man

[1]) Op. 2. Chant guerrier.

[2]) Deutsche Übersetzung von Emma Klingenfeld. Wir verdanken sie dem liebenswürdigen Entgegenkommen der Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig, die uns einen Sonderabzug des in der Gesamtausgabe demnächst erscheinenden „Kriegslieds" bereitwilligst zur Verfügung gestellt hat. Anm. der Redaktion.

zu „Tristan und Isolde" gelangt, und dass „Tannhäuser" erst volle sieben Jahre nach „Benvenuto Cellini" erschienen ist.

Dem Theater durch den skandalösen Misserfolg dieses Werkes entfremdet, musste Berlioz sich auf die Komposition von Symphonieen und Chorwerken beschränken. Als er gegen Ende seiner Laufbahn die „Trojaner" und „Beatrice und Benedikt" schrieb, hatte sein dramatisches Ideal eine starke Herabminderung erfahren. Trotz herrlicher, genialer Stellen lehnen sich diese beiden mächtigen Entwürfe an eine rühmliche Vergangenheit, an Gluck, Spontini und Weber an, aber in eine bereits dem Verfall geweihte Form eingeengt weisen sie keine neuen Pfade. Und doch — wie wenige von den beliebtesten Beherrschern des modernen Repertoires sind ihm ebenbürtig! Eine seltsame Antithese übrigens! In Berlioz' Musik ist alles Drama, alles Gemälde. Sein „Te Deum" (1849 beendigt) ist eine Tonschöpfung, die an „Babylon und Ninive" gemahnt, die umfangreichste sicherlich von allen; und doch nicht ganz so, wie er es gewünscht hatte. Der originale liturgische Text genügte ihm nicht. Es macht einen eigentümlichen Eindruck, wenn man sieht, wie er die Worte stellt, sie wiederholt, die Folge des lateinischen Textes ändert, ein Wort hinzufügt, ein anderes weglässt, einzig und allein zu dem Zweck, der Musik plastische Darstellung, dramatischen Ausdruck und lebendig fortschreitende Handlung zu ermöglichen. Denn das ist sicher — Berlioz hat im Geist den Zug der Engel, der Cherubim und Seraphim wirklich geschaut, wie er beim Näherkommen an Gottes Thron singt: Tibi omnes angeli! . . .; er hat den ungeheuren Chor der Apostel, die dichten Scharen der Propheten, die gewaltige Menge der Märtyrer vor sich gesehen, wie sie die Herrlichkeit Gottes verkünden: Te gloriosus apostolorum chorus! . . .; seine Augen erblickten schliesslich die „ecclesia militans", wie sie auf den Knieen den Sohn des Allerhöchsten in seinem Glanze preist: Te per orbem terrarum! . . . und er hat im Geist diese riesige Heerschau von himmlischen und irdischen Wesen wie die Personen auf einer das Weltall darstellenden Bühne sich entwickeln lassen, während die überwältigende Hymne langsam anschwellend ihr furchtbares Crescendo erschallen lässt: Pleni sunt coeli et terra majestatis gloriae tuae! . . . Weiterhin will uns Berlioz den ergrimmten Richter zeigen, wie er aus den Wolken herniedersteigt: Judex crederis esse venturus! . . . dem Zorn des mosaischen Jehovah stellt er kontrastierend das demütig in den Staub niedergestreckte Volk gegenüber: Domine salvum fac populum! . . . dann, inmitten des triumphalen Pomps einer Fahnenweihe, vernehmen wir das Wirbeln der Trommeln, die Klänge eines religiösen und eines Militärmarsches, den Choral des Te Deum, der wie ein Kampfruf die Luft durchschneidet, übertönt von den zermalmenden Akkorden der Orgel, die von der Tribüne, gleichsam vom hohen Himmel herab, erbrausen: Coeli enarrant! . . .

Es ist dies nur eine schwache Andeutung dessen, was Berlioz in Wirklichkeit gewollt hat. Das „Te Deum" ist nur das Fragment eines in noch weit kolossaleren Dimensionen geplanten Werkes, das nie vollendet wurde, einer epischen Komposition zu Ehren Bonaparte's, des ersten Konsuls. Der Titel lautete „Rückkehr aus dem italienischen Feldzug". So erklären sich die durchaus kriegerische Pracht verschiedener Nummern und die schrillen Klänge des Saxhorns während der Fahnenweihe. Das Werk hat zum Schauplatz den Mailänder Dom. Im Augenblick, wo der Held von Arcole und Rivoli das Gotteshaus betritt, donnern die Kanonen, neigen sich die Fahnen, die Tambours schlagen an, die Luft erdröhnt von stürmischen Zurufen und siegreichen Hurras, das gesamte Volk begrüsst den jungen General. Es erwartet von ihm den so lange entbehrten Frieden, das Glück und dankt dem Himmel, weil es an die Zukunft glaubt: Te Deum laudamus![1])

Als das Werk auf den Umfang eines Tedeums reduziert war, bemühte sich Berlioz vergeblich um die Ehre einer Aufführung in Notre-Dame zu Paris gelegentlich der Salbung Napoleons III. Ein musikliebender Priester, der Pfarrer von Saint-Eustache, stellte ihm hierauf seine Kirche zur Verfügung und dort wurde das Werk am 30. April 1855 aufgeführt, einige Tage vor der Eröffnung der Weltausstellung. Acht Monate später diente die Kantate „l'Impériale" als dekorative Musik bei der Preisverteilung am Schluss der Ausstellung.

Die „Totenmesse", die „Trauer- und Triumph-Symphonie", das „Te Deum" und „l'Impériale" bilden das, was man die „architekturale Musik" Berlioz' zu nennen übereingekommen ist. Doch wäre hierher noch der Trauermarsch in der letzten Szene im „Hamlet" zu rechnen, der sicherlich neben der Trauermusik aus der „Götterdämmerung" mit zum Eindrucksvollsten gehört, was die symphonische Kunst geschaffen hat.[2])

Berlioz' Werke sind nicht der Kategorie zuzuzählen, die man als „absolute Musik" zu bezeichnen pflegt; die Ausdrücke, die gewöhnlich zur

---

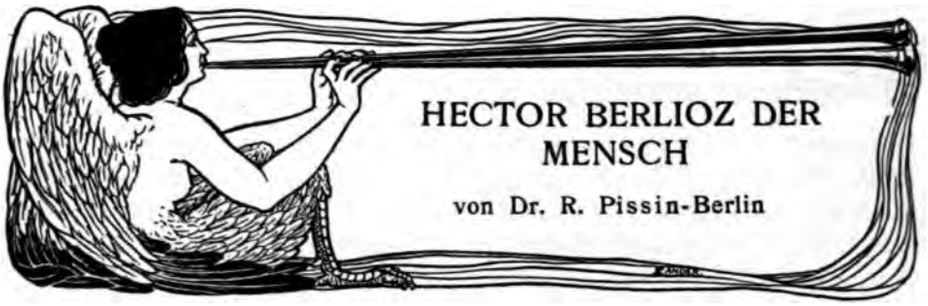
[1]) Das Original-Manuskript des „Te Deum" befindet sich in der Bibliothek in St. Petersburg; es enthält ein Stück (No. 3), das in die Ausgabe für Klavier und Gesang (Paris und London 1885) nicht aufgenommen ist. Berlioz schrieb eigenhändig in die Partitur: „Diese Nummer soll nur aus Anlass einer Siegesfeier aufgeführt werden oder bei anderen Gelegenheiten, die mit militärischen Dingen irgend welche Berührungspunkte gemein haben."

[2]) Was eine „ideale Aufführung" betrifft, so ist die Interpretation dieses Stückes ausserordentlich schwierig. Lamoureux in Paris hat den Werken Berlioz' niemals ihren wahren poetischen Zauber zu verleihen verstanden, am wenigsten diesem. Colonne dagegen erzielte mit dem Marsch einen beträchtlichen Erfolg und musste ihn jedesmal wiederholen. Die vollendetsten Aufführungen der „Fantastischen Symphonie" und von „Harold in Italien" habe ich unter Felix Weingartner gehört.

Benennung der Werke anderer Komponisten dienen, reichen zur Charakterisierung der seinen nicht aus. Daher der Name „architekturale Musik", der sofort an die gewaltigsten, am längsten der Verwitterung und Zerstörung trotzenden Bauten denken lässt, an Parthenon und Kolosseum ... Leider hat Berlioz seine hochfliegenden Ideen nicht verwirklichen können und von zwei Denkmälern einer Kolossalkunst, die er mit Hilfe seiner klanglichen Ausdrucksmittel auftürmen wollte („Das jüngste Gericht" und „Rückkehr vom italienischen Feldzug"), hat er uns bloss zwei Bruchstücke hinterlassen: die „Totenmesse" und das „Te Deum". Auch Michelangelo musste vieles unvollendet lassen, darunter bekanntlich das Grabmal von Julius II., von dem uns der „Moses" von S. Pietro in vincoli und die „Sklaven" im Louvre erhalten sind. Beide haben sich schriftstellerisch betätigt; Berlioz mit Musikkritiken, Novellen und humoristischen Phantasieen, Michelangelo mit Sonetten. Eine merkwürdige Erscheinung — so umfassend sich Berlioz' geistige Kultur erweist, sobald es sich um Shakespeare, Goethe, Virgil, Beethoven handelt, sie versagt völlig der Bibel, der bildenden Kunst, Joh. Seb. Bach gegenüber, was indessen nicht ausschliesst, dass das „Dies irae" in der „Totenmesse" das breitest ausgeführte apokalyptische Bild ist, das musikalisch wiedergegeben worden ist.

In bezug auf Berlioz habe ich wohlgefällig den Namen Michelangelo's meiner Feder entschlüpfen lassen. Ich will damit keine buchstäbliche Ähnlichkeit konstruieren und weiss sehr wohl, dass es der Sanktionierung von seiten ganzer Jahrhunderte bedarf, um einem Mann neben der ragenden Höhe des grössten Künstlers der Renaissance seinen Platz anweisen zu dürfen; Berlioz kann eine solche für sich noch nicht in Anspruch nehmen, da gerade erst ein Säkulum seit seiner Geburt verstrichen ist. Gleichwohl hat ein Vergleich Berlioz' mit Michelangelo in mancher Beziehung seine Berechtigung: beide haben ihre Kunst von tatsächlich vorhandenen Vorurteilen befreit, beide haben sich ihre Unabhängigkeit gewahrt und beide sind gestorben, ohne das volle Mass dessen auszuschöpfen, was sie hätten leisten können, wenn ihre Zeitgenossen sie besser verstanden und wirksamer unterstützt hätten.

Es ist wahrlich keine Kleinigkeit, das von zwei Meistern sagen zu können, von denen der eine uns die „Erschaffung der Welt", die „Propheten und Sibyllen" der sixtinischen Kapelle hinterlassen hat, der andere die „Totenmesse", die „Trauer- und Triumph-Symphonie" und das „Te Deum".



HECTOR BERLIOZ DER MENSCH

von Dr. R. Pissin-Berlin

Es ist ein Vorrecht der Grossen am Geist allein zu sein, auch wenn sie mitten unter Menschen sind.

Der stärkste Anreiz menschlicher Nerven und Herzen ist Musik. Nicht alle trifft dieser Satz, sofern aber Menschen überhaupt einer Erregung durch Tongebilde fähig sind, bewirkt sie in ihnen den gewaltigsten Aufruhr. Das gilt, in verminderten Verhältnissen, für die Jahrtausende unserer Kultur. Seit der Wende des 19. Säkulums ist die Empfindungsmöglichkeit zu einer Höhe und Feinheit gesteigert, der in ihrem ganzen Umfang gerecht zu werden schaffende wie empfangende Menschheit noch Jahrhunderte zu arbeiten hat. Das ist das Werk eines Mannes, dessen Schöpfungen mit der Kraft des Blitzes fernste Horizonte erhellten, eine neue Welt offenbar machten. In ihm wurzelt das Fühlen der Grössten unter den nachfolgenden Künstlern, von seinen Taten strahlt eine Wärme aus, die Generationen erfüllt. In dem Hymnus seiner Verehrung vereinigt sich, was höchster Erregung zugänglich ist. Noch wächst sein machtvolles Brausen, dem Strom gleich, der von den Bergen herab unaufhaltsam sich ergiessend Wässerchen und Flüsse aufnimmt, bis er länderbeherrschend und fruchtbar durch die Ebene rollt. Den Musikalischen unter den glücklichen Bewohnern dieser reichen Ebene — ich spreche von einer fernen Zukunft — werden die letzten Sonaten, ja die letzten Quartette Beethovens Gemeingut sein.

Seiner Apostel Arbeit aber wird niemals aufhören. Derer, die seinen Geist verkünden; derer, die in seinem Geist der eigenen Natur Ausdruck geben. Unter denen — soweit fremde Nationen in Betracht kommen — steht Berlioz obenan, ein Mann, der Beethoven wesenverwandt ist: seinem Fühlen in der Verinnerlichung, in der trotzigen Wahrhaftigkeit, in der Innigkeit; seinem Denken in der Entschiedenheit, in der schroffen Rücksichtslosigkeit, im lakonischen Sarkasmus; seiner Musik, so verschieden Technik und Gehalt sind, in der Übereinstimmung des letzten Zweckes: Ausdruck zu sein, Ausdruck einer originalen Persönlichkeit; Leidenschaft entfesselt, gebändigt darzustellen. Rouget de Lisle sagt von Berlioz, was auch auf Beethoven

passt: „Sein Kopf war ein immer tätiger Vulkan.“ — Dass er ein Romane, bezeugt die explosive Gewalt seiner Leidenschaft, ihre wirbelnde Heftigkeit, ihr Tränenreichtum; und dennoch ist seine nachhaltige Ergriffenheit in künstlerischen Angelegenheiten, die tiefe, beharrliche Glut seines Wesens, das mit unbeugsamer Entschlossenheit für seine hohen Ziele kämpft, dem Typus des Franzosen mit seiner leichtherzigen, liebenswürdig-gefälligen Oberflächlichkeit, seiner graziösen Laune, seinem vergänglichem Gepacktwerden entgegengesetzt. Wie Berlioz sich „als Musiker von dreiviertel deutscher Art und Weise“ fühlt, sehnt er als Mensch sich nach Verständnis in diesem Lande, in dem es noch ein Leben der Seele gäbe, wo noch Begeisterung zu finden sei. „Woran dachte der liebe Gott, als er mich hier geboren werden liess?“ Im Grunde ist dieser Südfranzose aus dem département de l'Isère dem Ethos der germanischen Nationen verwandt: den Engländern im Hageren, Eckigen des Leibes wie in den weltschmerzlichen Regungen seiner vielgestaltigen Seele, welche die Qualen der Mutlosigkeit, ja Verzweiflung, der Unrast, mit einem Worte der „philosophie noire“ so gut kennt und zu schildern weiss, den manchmal eine Wollust der Selbstqual überfällt; den Skandinaviern in den oft grotesken, oft gigantischen Ausgeburten einer stürmischen Phantasie, deren Entwicklung die einsame Majestät der Fjorde gleicherweise begünstigt, wie die erhabene träumerische Ruhe der Bergtäler zwischen Vienne, Grenoble und Lyon; den Nachkommen der Wikinger vielleicht auch in der Abenteuerlust, in der Sucht fremde Länder zu sehen, die dann bei seinem Sohn durchbrach, der ein Seemann ward. Und dann zeigt sich der grübelnde Melancholiker wieder als echter Landsmann Tartarins de Tarascon in seiner Liebe zur Hyperbel. Alles in allem aber überwiegt das menschlich Allgemeine die ausgeprägten Stammeseigentümlichkeiten; Berlioz darf zu jener kleinen Schar Erwählter gerechnet werden, die jenseits von Zeit- und Volksgrenzen unter den Menschen den Adel repräsentieren. So sind denn Beethoven, Gluck, Goethe und Shakespeare seine Götter. „Beethoven ist ein Titan, ein Erzengel, ein thronender Herrscher!“

Ernest Legouvé, ein späterer treuer Freund Berlioz', schildert anschaulich die typische Situation, in der er den jungen Enthusiasten kennen lernte. Eine Aufführung des „Freischütz“. Mitten im Ritornell des Liedes von Kaspar erhebt sich, zitternd vor Wut, Legouvé's Nachbar. „Es sind nicht zwei Flöten! Es sind zwei kleine Flöten! Zwei kleine Flöten! Piccolo! O, diese Heupferde!“ Mit blitzenden Augen stand er da, und seine gewaltige, rötlich-blonde Mähne ragte wie ein bewegliches Schutzdach über einem Raubtierschnabel. Den markanten Eindruck der mittelgrossen Gestalt vollendete die breite Stirn, das vorspringende Kinn. So löste immer die Musik, ob er pries, ob er verdammte, heftige Erregung in ihm aus.

Er besass jene „auserlesene Empfindsamkeit", ihn erfüllte jene „unbegreifliche Exaltation", die er in seiner Novelle „Der Selbstmörder aus Enthusiasmus" zur Charaktergrundlage des Helden, eines Musikers, macht. Dieser erschiesst sich nach einer Aufführung der von ihm vergötterten „Vestalin" Spontini's, weil ein erhabenerer Genuss ihm nicht denkbar ist, die Ohren aber, die so Heiliges vernahmen, durch profane Klänge nicht mehr entweiht werden sollen. Über die physischen Wirkungen der Musik auf seinen Organismus — von den subtilen seelischen Affekten zu schweigen — macht Berlioz, ein scharfer Beobachter auch seiner selbst, wiederholt Geständnisse. Das ausführlichste und merkwürdigste ist dieses:

„Beim Anhören gewisser Musikstücke scheinen gleich anfangs meine Lebensgeister sich zu verdoppeln; ich empfinde eine unvergleichliche Wonne, der alle Verstandesklügelei nichts anhaben kann; die Gewohnheit zu analysieren ruft sodann an und für sich schon die Bewunderung hervor; die Gemütsbewegung, die im direkten Verhältnis mit der Gewalt und Grösse der Ideen der Komponisten wächst, erzeugt bald eine seltsame Aufregung meines Bluts; die Pulse schlagen heftig; Tränen, die für gewöhnlich das Ende des Paroxysmus ankündigen, sind oft auch nur die Vorläufer eines noch um vieles gesteigerten Anfalls. In letzterem Falle tritt eine krampfhafte Zusammenziehung der Muskeln ein, ein Zittern an allen Gliedern, ein völliges Absterben der Hände und Füsse, eine teilweise Lähmung der Gesichts- und Gehörnerven; ich sehe nichts, ich höre nur wenig mehr ... Schwindel ... halbe Bewusstlosigkeit ..."

Wenn er bei einer Aufführung seines Requiems an die Stelle „Iudex ergo cum sedebit" gelange, „dann wird alles schwarz um mich her; ich erblicke nichts mehr, ich wähne in ewige Nacht zu versinken", schreibt er einmal. Begreiflich, dass er die Ansicht äussert, die Musik bringe die charakteristischsten Wahnsinnserscheinungen hervor.

Immer war er den grossartigen, auch rein körperlich überwältigenden Effekten am geneigtesten. Man erinnere sich, um nur dies eine anzuführen, seines Jugendwerkes, der phantastischen Symphonie und ihres Programms. So reift z. B. der unerhörte Eindruck, den das Unisono-Singen von 6000 Armenschulkindern in der Sankt-Paulskirche zu London ihm macht, in seiner berauschten Phantasie den Plan zu einer ähnlichen Massenaufführung, deren Stätte das Pantheon sein sollte. Wurde aus diesem flüchtigen Projekt auch nichts, so wissen wir doch von manchem „Festival", dessen gewaltige Instrumental- und Chormassen sein Wille belebte. Und er verstand es, seine Begeisterung einem Orchester zu übertragen, sein Feuer in die Scharen überzuleiten, dass sie in einen geschmeidigen Körper zusammenglühend jedem Wink des Meisters folgten. Berlioz ist recht eigentlich der Stammvater der Dirigiervirtuosen unserer Tage. Er wusste aber auch, sich rasch Respekt zu verschaffen; Nachlässige oder Widerwillige bekamen seine Gereiztheit zu spüren.

„Wenn die Stunde zum Anfangen geschlagen hat und das Chorpersonal nicht durchaus vollständig ist oder nur das Geringste mangelt, so gehen Sie um das Piano herum, wie der Löwe in seinem Käfig; Sie brummen dumpf vor sich hin, indem Sie Ihre Unterlippe kauen, Ihre Augen schiessen fahle Blitze; man grüsst Sie, Sie wenden das Haupt ab; von Zeit zu Zeit schlagen Sie heftig auf dem Klavier dissonierende Akkorde an, die Ihren innern Zorn kundgeben und uns deutlich zeigen, dass Sie imstande wären, die Nachzügler, die Ausgebliebenen zu zerreissen, wenn sie gegenwärtig wären,"

lässt Berlioz im Prolog zu seinen „Musikalischen Grotesken" die Choristen von der Grossen Oper ihn anreden. Aber sie schliessen:

„Wir ertragen dies alles, und lieben Sie deshalb nicht weniger, weil Sie uns, wie der Augenschein lehrt, zugetan sind und, wie das Gefühl sagt, die Musik anbeten."

Gerade diese Heilighaltung der Musik, dieses feiertägliche Gefühl ihr gegenüber, von der er mit Recht sagt, sie sei nicht bestimmt, zu den täglichen Genüssen des Lebens zu gehören, vermehren seine Qual, wenn er z. B. ein eigenes Werk einstudiert. „Der Komponist, genötigt, zu 2 bis 300 Mittelspersonen seine Zuflucht zu nehmen, ist ein zum Leiden auserkorener Mensch." In einer biographischen Skizze Spontini's schildert Berlioz die Schwierigkeiten, die der geniale Mann trotz des hohen Schutzes der Kaiserin Josephine zu überwinden hatte, um sich durchzusetzen. Es galt, die „Vestalin" einzustudieren. Welche Plage da der Neuerer ohne anerkannte Autorität durchzumachen hatte:

„dem das ganze Personal der Ausführenden natürlicher und systematischer Weise feindlich gesonnen war; überall Kampf gegen übelwollende Gesinnungen, ingrimmige Anstrengungen, um beengende Schranken niederzureissen, Eisschollen zu erwärmen, mit Toren vernünftig zu sprechen, von Liebe mit Verschnittenen, von Kunst mit Handwerken, von Aufrichtigkeit mit Lügnern, von Enthusiasmus mit Neidischen, von Mut mit Feigen zu reden."

Da ist die Summe der eigenen schmerzlichen Erfahrungen gezogen, die Berlioz während einer langen Künstlerlaufbahn so oft gemacht, so oft verwünscht hat. „In Deutschland, in Italien, in Frankreich, allenthalben hat in den Theatern jedermann ohne Ausnahme mehr Verstand als der Autor." Die Komponisten laufen Gefahr, von aller Welt umgebracht zu werden, und nicht zuletzt von den Claqueurs, den „Römern", wie sie der Pariser nennt. Sie, ihren „Kaiser", den Chef des Erfolges, hat er mit seinem galligsten Hohn bedacht. Er hat an sich selbst die Wahrheit eines Wortes der grossen Sängerin Branchu erproben können, die zu ihm — er war „fast noch ein Kind" — sagte, in Frankreich sei das grösste musikalische Verdienst für den, der es besitze, fast wertlos; zu wenige vermöchten es zu erkennen, zu viele hätten ein Interesse daran, es zu leugnen und zu unterdrücken.

Trotz aller Mühsal aber ist es ihm eine Lust und ein Bedürfnis zu komponieren; eine natürliche Funktion. Hätte er ihr nur jederzeit und

so, wie es ihn trieb, treu bleiben können! Aber die leidige Not des Lebens — besonders in den ersten Jahren seiner Ehe mit Henriette Smithson, die dann so wenig glücklich endete — zwang ihn, Prosa zu schreiben, und das war ihm eine Qual, wie er selbst gesteht. Längere Zeit war er Kritiker am „Journal des Débats", mit dessen damaligem Herausgeber, Jules Janin, ihn nahe Freundschaft verband, und Mitarbeiter anderer angesehenen Zeitungen und Zeitschriften. Aber diese Tätigkeit lag auf ihm wie ein Joch, das er mit Grollen und Seufzen trug. Wie manches Mal unterdrückte er andrängende schönen Pläne zu symphonischen Werken. Er wusste, wenn er der Verführung nachgab und einmal anfing, gab es kein Aufhören: im Eifer des Schaffens hätte er alles vergessen ... er hatte aber keine Zeit. Ein Artikel musste geschrieben werden. Dann ging er zähneknirschend in seinem Arbeitszimmer auf und ab; oft kostete ihn ein einziger Artikel mehrere Tage. Man sieht diese mühselige Arbeit seinen geistvollen Aufsätzen kaum an, die Witz und Bosheit, Ironie und sprühende Laune vereinen. Sie bezeugen seine hohe natürliche Begabung auch auf diesem Gebiet. Berlioz' eigene Versicherung, er sei kein Schriftsteller — tatsächlich ein Irrtum — ist nur insoweit aufrecht zu erhalten, als dieser Mann allerdings einem grösseren Herrn zu dienen berufen war. Und bedauernswert und armselig musste er sich vorkommen, wenn es ihn trieb, ihm frei zu huldigen, dass er dem Kleineren zu fronen gezwungen war. Dann fühlte er sich als Galeerensklave. Was für zerreissende Schmerzen, für tiefen Ekel, für schaudernden Widerwillen, für unterdrückten, ingrimmigsten Zorn diese Rezensierarbeit verursache, sei nicht zu ermessen. „Wie viele verlorenen Kräfte! wie viele verschleuderte Zeit! wie viele erstickten Gedanken!" Den Aufsatz, der diesen Schmerzensruf enthält, „Klagen des Jeremias" betitelt, durchzieht gleich einem Refrain folgende Periode:

„Elende Kritiker! für sie hat der Winter kein Feuer, der Sommer kein Eis. Immer frieren, immer brennen. Immer hören, immer leiden. Immer den Eiertanz aufführen, zitternd eins zu zerbrechen, sei es mit dem Fuss des Lobes, sei es mit dem des Tadels, wenn sie Lust hätten, mit beiden Füssen zugleich in diese Masse von Truthahn- und Pfaueneiern zu treten, ohne grosse Gefahr für die Nachtigalleier, so selten sind sie heutzutage — — — Und nicht einmal ihre müde Feder an den Weiden des Flusses zu Babylon aufhängen und sich am Ufer niedersetzen zu können, um nach Musse zu weinen! — — —"

Er war ein strenger Kritiker, der stets das höchste Mass anlegte, dessen scharfen Blicken nicht leicht eine Schwäche entging, dessen geschärfte Zunge nicht leicht einen Fehler ungeahndet liess. Er war gerecht in seinem Denken und Urteilen; es bereitete ihm Freude, einen würdigen Gegner zu loben. So bewunderte er aufrichtig den „Barbier" Rossini's, den er sonst, wie überhaupt die italienische Schule seiner Zeit, verurteilte.

Seinem lebhaften Selbstbewusstsein hielt eine unbarmherzig richtende Selbstkritik die Wage. Die allermeisten seiner Jugendkompositionen verbrannte er entweder auf der Stelle oder bald danach. „Ein kurzer, kühler, kritischer Blick genügte, mich zu belehren, dass auch diese Komposition an dem Autodafé teilnehmen durfte," berichtet er einmal sarkastisch über solch ein Gericht.

Man darf nicht, und kennt man sie, so will man nicht mehr Berlioz' Prosaschriften entbehren, denn in ihnen lebt ein Teil seiner feurigen Persönlichkeit und wird, wenn auch auf andere Weise, durch sie nicht weniger eindringlich als durch die Musik. Das Werk, aus dem sie am reinsten hervortritt, das am machtvollsten den Eindruck gibt, dass ein Edler und ein Kämpfer mit uns spreche, sind die beiden Bände seiner Memoiren, an denen er bessernd und langsam vorschreitend das letzte Drittel seines Lebens geschrieben hat: 1848 im Londoner Exil begann, 1854 beendete er sie vorläufig. Vier Jahre später entstand eine erste Nachrede, die zweite trägt das Datum: 1. Januar 1865. Es stimmt wehmütig mit zu erleben, wie diese reiche Natur vom Schicksal schliesslich zermürbt wird; wie Einsamkeit und immer erneute furchtbare neuralgischen Anfälle seine Widerstandskraft lähmen.

„Ma carrière est finie, Othello's occupations gone. Je ne compose plus de musique, je ne dirige plus de concerts, je n'écris plus ni vers ni prose, — j'ai donné ma démission de critique; tous les travaux de musique que j'avais entrepris sont terminés; je ne veux plus rien faire, et je ne fais rien que lire, méditer, lutter avec un mortel ennui, et souffrir d'une incurable névralgie qui me torture nuit et jour."

Karikatur auf Berlioz von Marcelin. 1863.

HECTOR BERLIOZ ALS DRAMATIKER

von Kurt Mey-Dresden

Wenn man Betrachtungen über Hector Berlioz als dramatischen Komponisten anstellt, so müsste man eigentlich alle Werke des französischen Tondichters dabei heranziehen, wenigstens alle grösseren. Denn sie alle durchweht ein starker dramatischer Zug. Ihr Schöpfer ist immer bestrebt, menschliche Gestalten, ihre Handlungen und Stimmungen durch seine Musik darzustellen, und zwar stets bestimmte und möglichst scharf begrenzte Gestalten. Oft ist er selbst in seinem Ringen und Leiden der Gegenstand seiner Vertonung. Dies ist ganz besonders in seiner ersten grossen Symphonie, der „Symphonie fantastique", der Fall. Aber auch seine nächste grosse Symphonie „Harold en Italie" muss in einem gewissen Sinne eine dramatische genannt werden. Die Bratsche stellt in ihr den durch Italiens Auen streifenden Künstler dar, welcher die verschiedenen menschlichen wie Naturszenen nicht einfach an sich als Beschauer vorüberziehen lässt, sondern welcher sich auch redend hineinmischt. Berlioz lässt die Natur z. B. nicht nur zu sich sprechen, wie Beethoven im zweiten Satz der Pastoralsymphonie, sondern er antwortet ihr wieder und kritisiert sie sogar. Er geht nicht liebend in ihr auf, sondern er empfindet sich als ausser ihr stehend, d. h. er betont immer seine Individualität und fasst die Welt ausdrücklich als seine Vorstellung auf. Wir werden sehen, dass diese charakteristische Eigenschaft in Berlioz' eigentlichen dramatischen Werken, also in seinen Opern, nicht nur auch zur Geltung kommt, sondern dass sie ihn unwillkürlich dazu führt, auf die Darstellung des Reinmenschlichen als inneren Urgrundes der szenischen Handlung zu verzichten und sich mit dieser allein zu bescheiden. Näher dem wirklichen Bühnendrama aber stehen jedenfalls diejenigen Symphonieen von Berlioz, deren Kompositionen durch Dramen angeregt wurden. Es sind dies die „Dramatische Symphonie" (nach des Komponisten eigener Benennung), „Romeo et Juliette" und die „Damnation de Faust", zwischen welchen beiden die „Symphonie funèbre et triomphale" liegt, die wir indessen unberücksicht lassen dürfen. Die „Romeo"-Symphonie, welcher die Oper „Benvenuto Cellini" zeitlich voraufgeht, wurde im Jahre 1839 vollendet und war durch Aufführungen des gleichnamigen Dramas Shakespeares angeregt worden, vielleicht wohl auch mit durch

Bellini's nach diesem geschaffene Oper, die Berlioz' höchstes Missfallen erweckte, so dass er wohl zeigen wollte, wie man Shakespeare vertonen müsse, wenn man seinem Genie wahrhaft gerecht werden wollte. Zu diesem Zwecke griff Berlioz aus dem Drama einige Szenen heraus, welche ihm zur musikalischen Darstellung besonders geeignet erschienen und zum grossen Teil auch wirklich wesentliche Bestandteile im Drama bildeten. Nach dem kühnen Beispiele des von ihm höchst verehrten Beethoven begnügt sich aber Berlioz diesmal nicht mit rein instrumentaler Darstellung, sondern er verwendet auch menschliche Solo- wie Chorstimmen.

Von grösseren symphonischen Kompositionen Berlioz' haben wir noch die „Damnation de Faust" zu betrachten. Dass diese gewaltige, 1846 erstmalig aufgeführte musikalische Schöpfung in höchstem Grade dramatisch ist, beweist am besten die Tatsache, dass sie in allerneuster Zeit in mehreren Städten zur szenischen Aufführung gekommen ist, und zwar mit ungeheurem und erschütterndem Erfolge. Wir müssen deswegen bei ihr etwas länger verweilen.

Vorausschicken wollen wir dabei, weil es wohl kaum allgemein bekannt ist, dass Berlioz schon als Jüngling einige Stücke aus Goethes „Faust" komponiert hat, den er in der französischen Übersetzung de Nervals kennen gelernt hatte und der ihn auf allen Wegen begleitete. Er sandte die Kompositionen (es waren der Osterchor, die Lieder Branders und Mephisto's in Auerbachs Keller, der Soldatenchor, ein Sylphenchor, der König von Thule, Gretchens Lied und die Serenade) sogar an Goethe; dieser hat ihm indessen nie darauf geantwortet, vermutlich (wie Pohl meint), weil ihm Zelter Berlioz als schlechten Komponisten hingestellt hatte. Einiges aus diesen Jugendkompositionen ist sogar in die grosse Faustsymphonie übergegangen. Auch der junge Wagner hat ja fast zu derselben Zeit einzelne Nummern aus „Faust" komponiert, schon bevor er seine gewaltige Faustouvertüre in ihrer ersten (Pariser) Gestalt schuf. Es ist schade, dass diese Kompositionen bisher noch nicht veröffentlicht worden sind; denn es wäre doch zweifellos interessant, sie mit denen von Berlioz zu vergleichen. Goethe gehörte zu den drei von Berlioz höchst verehrten Dichtern. Die beiden anderen waren Virgil und Shakespeare. Auch aus „Faust" nahm Berlioz scheinbar beliebig, aber doch gewiss nicht willkürlich, einzelne Szenen heraus, um ihnen musikalische Gestalt und Farbe zu geben. Wir begleiten Faust auf seinen Fahrten, zuletzt auch auf seiner Höllenfahrt. Denn bei Berlioz verfällt Faust dem Teufel; er übergibt ihm zuletzt durch Vertrag seine Seele, damit Gretchen gerettet wird. Von den vier Teilen des Werkes „spielt" der erste in Ungarn. Nun, das ist nicht von Goethe; aber warum soll der zauberkundige Faust nicht auch das Land des Schwarzkünstlers Klingsor aufsuchen? Indessen tut er's eigentlich nur, weil Berlioz den Rakoczymarsch, also ungarische Nationalmusik ver-

arbeitet hatte und möglichst wirkungsvoll anbringen wollte. Doch bildet der Marsch keineswegs die Hauptsache, sondern nur eine der beiden Episoden (Nahen von Bauern und dann von Soldaten) dieser Szene, die vielmehr Faust in der Einsamkeit darstellt. Der zweite Teil schildert Faust in seinem Studierzimmer, seinen Wissens- und Lebensüberdruss. Die Osterhymne wird natürlich gesungen, wie denn auch Faust und die andern Personen immer singend (nicht etwa nur im Instrumentalrezitativ!) auftreten. Mephisto kommt hinzu und verspricht ihm Freude und Lebensgenuss. Die Szene in Auerbachs Keller folgt, musikalisch bis ins Detail wunderbar und charakteristisch geschildert. Dann kommt eine Szene am Elbufer, wo Faust von tanzenden und singenden Sylphen umringt wird und wo der Sylphenchor von früher (wie auch in der Kellerszene die Spottlieder) Verwendung findet. Im Traume erblickt Faust hier Gretchen; und nach dem Erwachen muss ihn Mephisto sofort zu ihr führen, wobei ihnen unterwegs prächtig singende Soldaten und Studenten begegnen (kontrapunktierter Doppelchor). Im dritten Teil des Werkes befinden wir uns in Gretchens Zimmer, wo Faust eine sehnsuchtsvolle Arie singt, da die Bewohnerin abwesend ist. Bei ihrer Rückkehr gedenkt sie ihres zukünftigen Geliebten, den sie gleichfalls im Traume erschaut hat, und singt darauf das erwähnte Lied vom König von Thule. Mephisto, der sich mit Faust in ihrem Zimmer versteckt hält, sucht ihre Sinne durch einen Irrlichtertanz zu verwirren und singt zu dem Chor der Irrlichter ein Ständchen. Dann folgt eine Liebeszene des Paares, bis Mephisto zum Aufbruch mahnt. Im vierten Teil hören wir zunächst das vom Geliebten verlassene Gretchen klagen; Bilder des entflohenen Glückes ziehen in ihrem Innern vorüber (was natürlich zu längeren orchestralen Reminiszenzen Veranlassung gibt). Mephisto sucht den in einsamer Natur grübelnden Faust auf und erzählt ihm von Gretchens Haft und Verurteilung. Um den Preis von Fausts ewiger Seligkeit muss Mephisto sie retten. Die Höllenfahrt ist ein schauriges Tongemälde von ungeheurer Gewalt und Plastik, kühnster Phantasie und wildem Leben. Jubelchöre der Höllenbewohner empfangen Faust. Dann verkündet ein Epilog auf der Erde Fausts furchtbares Schicksal, worauf im Himmel Engelchöre die Verklärung Gretchens besingen, wobei die Verwendung von Kinderstimmen besonders tiefen Eindruck macht.

Wir haben uns bei dem poetischen Inhalt der „Damnation de Faust“ besonders lange aufgehalten, damit man sie mit Goethes dramatischem Gedicht vergleiche. Man wird nicht verkennen, dass auch bei Berlioz die Dichtung einen logischen Zusammenhang aufweist, ohne dem grossen Vorbild mit sklavischer Treue zu folgen. Ist doch aus dem ganzen zweiten Teil Goethes nur Gretchens Verklärung entnommen, und auch diese keineswegs in Einzelheiten. Alfred Ernst, der frühverstorbene französische

Musikschriftsteller, sagt [1]) mit grossem Recht, Berlioz sei nicht, wie z. B. Schumann, durch die Grösse der Dichtung Goethes angezogen worden, sondern mehr durch die darin herrschende Mannigfaltigkeit. Also wiederum reizte ihn weniger das Reinmenschliche oder gar das Erlösungsproblem (weshalb er seinen Faust ohne künstlerische Gewissensbisse, ja selbst ohne Mitleid in die Hölle fahren lässt), als vielmehr das einzelne, bestimmte Individuum im Lichte der verschiedenartigen Erscheinungen des Lebens. Allerdings ist die Nebeneinanderstellung von Hölle und Himmel von grandioser Wirkung, zumal in musikalischer Hinsicht: aber Berlioz ist als Musiker kein Philosoph, was wiederum gerade viele Musikgelehrte für einen grossen Vorzug halten, die vielleicht sonst nicht unbedingte Verehrer seiner Muse sind.

In den bisher besprochenen musikalischen Schöpfungen hatte Berlioz, vom „letzten" Beethoven ausgehend, sich ganz selbständig ein Orchester von ausserordentlicher Ausdrucksfähigkeit geschaffen, ganz gewiss unabhängig von dem Richard Wagners und wohl auch von dem Franz Liszts. Wir haben nun zu untersuchen, wie Berlioz dieses Orchester (dessen Zusammenstellung er für jedes seiner Werke bis auf die Anzahl jedes Instrumentes immer genau zu bestimmen pflegte, und worin besonders die Harfen und die Pauken eine ungewohnte Rolle spielen), wie er dieses Orchester in seinen Opern verwertete, denen wir uns nunmehr zuwenden, besonders ob er es zu einem ähnlichen szenischen Ausdrucksmittel wie Richard Wagner erhob. — Das zwischen Oratorium und Oper stehende, in den Mitteln auffällig einfache Werk „Die Kindheit Christi" übergehen wir dabei; ebenso einige Jugendversuche auf dem Gebiete der Oper und die unvollendete Oper „La nonne sanglante". Von dieser sei nur erwähnt, dass ihre Vollendung nur wegen gemeiner Theaterkabalen und Intriguen unterblieb, unter denen Berlioz zeitlebens ebenso zu leiden hatte wie Richard Wagner, sowie dass dieses Werk schliesslich von Gounod komponiert wurde, wie einst der erste Entwurf des „Fliegenden Holländer" von Wagner durch den Pariser Kapellmeister Dietsch, der übrigens auch Berlioz' Leben als rechter Durchschnittsmensch durchkreuzt hat. Andre in Paris lebende namhafte Komponisten, darunter sogar Meyerbeer, hatten wegen Berlioz' Verunglimpfung die Komposition der „Nonne sanglante" aus Taktgefühl abgelehnt. Es bleiben die Opern „Benvenuto Cellini", „Beatrice und Benedikt" und die zwei Abende füllenden „Trojaner".

[1]) In seinem Buche: „L'œuvre dramatique de H. Berlioz." Dieses im Jahre 1884 bei Calman Lévy in Paris erschienene Buch von mässigem Umfange ist noch heute sehr aktuell, so dass eine deutsche Ausgabe zu empfehlen ist, zumal es der Berlioz-Biographie von Luise Pohl keine Konkurrenz macht, jene vielmehr in ausgezeichneter Weise ergänzt. Der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes besitzt durch den verstorbenen Alfred Ernst das alleinige Übersetzungsrecht ins Deutsche und wäre bereit, von diesem Rechte Gebrauch zu machen, wenn sich ein Verlagshaus für das Werk interessieren würde.

Man könnte meinen, Berlioz sei zur Komposition der Oper „Benvenuto Cellini", welche 1838 vollendet wurde, durch Goethe angeregt worden, doch scheint dies nicht der Fall zu sein. Das Neue, die gewaltige Schöpferkraft des berühmten Goldschmieds und Giessers zog ihn an. Das Libretto ist von Léon de Wailly und Auguste Barbier, deren ungeschickte Manier und schlechte Verse (Dramenfabrik der Scribeschen Schule) Berlioz scharf tadelt. Der Inhalt ist kurz folgender:

Cellini liebt Teresa, Tochter des päpstlichen Schatzmeisters Balducci und Verlobte des Bildhauers Fieramosca. Balducci ist gegen Teresas Liebe zu Cellini, der als Abenteurer bekannt ist. Cellini benutzt die Verwirrung und Maskerade des römischen Karnevals, um die Geliebte zu entführen, in Begleitung seines Schülers und Freundes Ascanio, wobei Cellini Pompeo, den Begleiter Fieramoscas, niedersticht. Zwar gelingt die Flucht und die Vereinigung der Liebenden; aber Balducci und Fieramosca eilen ihnen nach und erreichen sie in Cellinis Atelier. Der Kardinal, welcher bei Cellini eine Perseusstatue bestellt hat, kommt hinzu und sieht mit Zorn, dass der Künstler mit seinen Liebeständeleien die Arbeit vernachlässigt hat. In der Bedrängnis will Cellini trotzig sein Modell mit dem Hammer zerschlagen. Der erschreckte Kardinal verspricht ihm Gnade und den Besitz der Geliebten, wenn er sofort die Statue vollende; andernfalls werde er sofort gehenkt werden. Beim Guss zeigt sich, dass zu wenig Metall vorhanden ist. In höchster Not kommt Cellini der rettende Gedanke, seine sämtlichen bisherigen Kunstwerke ins Feuer zu werfen, um Metall für die Statue zu gewinnen. So gelingt der Guss, und das Drama nimmt einen glücklichen Ausgang.

Man sieht: ein sehr wohl brauchbarer Stoff für ein Drama, zumal für eine Oper, wenn ihn nur die Librettisten verständnisvoller behandelt hätten. Berlioz liess sich denn auch die Gelegenheit nicht entgehen, im Karneval und in der Gussszene musikalische Meistergemälde zu schaffen; und auch sonst gelangen ihm manche Nummern, während andere von Ernst (a. a. O.) getadelt werden. Dieser nennt das Werk im ganzen minderwertig im Vergleich mit den andern grösseren Werken seines Schöpfers. Liszt, der allerdings mehr auf die Musik als auf das Drama sah, war aber begeistert davon und führte es in Weimar später häufig auf, von wo es auch auf andre Bühnen Deutschlands kam, ohne sich indessen dauernd zu halten. Bei der Uraufführung in Paris, an der Grossen Oper, 1838, war es vollständig durchgefallen und wurde nach drei Vorstellungen für immer abgesetzt. Auch hier waren niedrigste Intriguen massgebend. In den Proben hatten Orchestermitglieder in der Karnevalsszene statt ihrer Stimme frech einen Gassenhauer gespielt, um den Berlioz feindlichen Dirigenten zu erfreuen (!!!); auf der Bühne hatten sich Tänzer und Tänzerinnen gegenseitig gekniffen und während des schwierigen und lauten Ensembles gelärmt und geschrieen. Der Operndirektor, bei dem sich Berlioz beschweren wollte, war aber nicht für ihn zu sprechen! — Neue Formen hat Berlioz in dieser Oper nicht geschaffen; wohl gibt es eine

Art Cellinimotiv und andere musikdramatischen Reminiszenzen darin: im übrigen ist das Werk eine Oper alten, fast italienischen Stils. Nur die Deklamation ist bei Berlioz besser und sinngemässer behandelt. Ausser den gerühmten Szenen ist die Ouverture (G-dur) das beste; sie ist von prächtiger Klarheit und Farbenfülle. Nicht musikalisch, wohl aber inhaltlich erinnert die Oper mehrfach an die „Meistersinger". Fieramosca ist ein boshafter und alberner Tropf wie Beckmesser, wie dieser der verschmähte Liebhaber und gehässige Nebenbuhler. In beiden Werken wollen die Liebenden einen nächtlichen Strassentumult zur Flucht benutzen — nur, dass dies bei Berlioz gelingt, bei Wagner nicht. Es gibt noch mehr verwandte Züge, die aber aufzuzählen kein Raum vorhanden ist. In Cellini ist der von Neidern und Mittelmässigen umgebene grosse und seiner Genialität sich stolz bewusste Berlioz wohl mit Absicht verkörpert; in Walter, aber auch in Sachs, erkennt man Wagner wieder, den Schöpfer einer neuen, vom Unverstand bekämpften und gehinderten Kunst. Doch soll man mit solchen Behauptungen vorsichtig sein: das echte Kunstwerk ist kein Tendenzwerk, sondern ein Abbild des Lebens, und zwar ein typisches; nur weil man aus dem Leben Sentenzen (eben Lebenswahrheiten!) herauslesen kann, kann man es auch aus dem Kunstwerke, welches das Leben darstellt. Aber man soll keine Tendenz von vornherein hineinlegen!

Mit „Beatrice und Benedikt" können wir uns kürzer fassen. Es ist gleichfalls eine komische Oper, die Berlioz auf Bestellung des Kurdirektors Benazet von Baden-Baden schuf und 1862 zur Eröffnung des neuen Kurtheaters mit ausserordentlichem Erfolge leitete. Das Werk, welches Ernst in seinem angeführten Buche merkwürdigerweise nur kurz erwähnt, aber nicht behandelt, ist später von Felix Mottl, dem eifrigsten Förderer der Kunst Berlioz', auch in Karlsruhe mehrfach aufgeführt worden. Es ist aus Shakespeares „Viel Lärm um nichts" entnommen, behandelt indessen nur die durchaus komische Episode, welche dort neben der für eine Komödie viel zu ernsten Haupthandlung herläuft, nämlich die Liebesgeschichte des Paares Beatrice und Benedikt, zweier lustigen Leutchen, die erstens prinzipiell nicht, zweitens speziell nicht sich gegenseitig heiraten wollen, sich aber schliesslich doch, zur grössten „Schadenfreude" der andern „kriegen". Berlioz hat sich hier seinen Text selbst gedichtet, und zwar mit gutem Geschick. Die Oper besteht wieder aus einzelnen Nummern, welche Mottl später durch Rezitative zum Vorteil des Werkes und stilgemäss verbunden hat. Pohl findet die Ouverture schwach und nennt ihre Motive zu unbedeutend, mit Ausnahme der rhythmisch prächtigen Einleitung. Im übrigen ist die Musik vorzüglich, charakteristisch und stark komisch, wo der Text es rechtfertigt. Von besonderer Schönheit ist ein Duett (Notturno in cis-moll und E-dur); auch andere Nummern haben stets

Beifall gefunden; hervorragend auch in musikalischer Beziehung ist der witzige und schlagfertige Dialog zwischen Benedikt und Beatrice, in welchem sich Berlioz möglichst genau an sein dichterisches Vorbild anlehnt. Alles in allem kann man sagen: „Beatrice und Benedikt" ist eine Gelegenheitsoper, aber die eines grossen Meisters, mit welcher jede gute Bühne noch heute vollen Erfolg erzielen wird.

Es bleiben uns nunmehr noch die „Trojaner" übrig, Berlioz' theatralisches Meisterwerk, das er nachträglich seiner grossen Länge wegen in zwei Teile gespalten hat, in welcher Form es1890 in Karlsruhe seine überhaupt erste Gesamtaufführung, unter Felix Mottl, erlebte, dessen kühnem Beispiel bisher nur ganz wenige Bühnen zu folgen den Mut und das Verständnis hatten. Der erste Teil behandelt und heisst „Die Einnahme von Troja", der zweite „Die Trojaner in Karthago". Die Dichtung (denn eine solche und kein gewöhnliches Libretto ist das Buch!) ist von Berlioz selbst, aber nicht nach Homer, sondern nach Virgil bearbeitet. Bei der geringen Verbreitung des Meisterwerkes dürfte sich eine Skizzierung des Inhaltes empfehlen.

Der erste Abend besteht aus drei Akten. Im ersten Aufzug kommen die Trojaner in das von den listigen Feinden verlassene griechische Lager und staunen das kolossale hölzerne Pferd an, das jene zurückgelassen haben. Die Seherin Kassandra, im Traum von Hektors Geist gewarnt, ermahnt die Übermütigen und Sorglosen vergebens und weissagt mit Prophetenstimme Troja's nahen Untergang. Fruchtlos versucht ihr Verlobter Chorõbus sie zu trösten: Kassandra verkündet ihm und sich den Tod für den kommenden Tag. Im zweiten Akt feiern die leichtfertigen Trojaner bereits unter Spiel und Tanz ein Friedensfest. Äneas eilt herbei und erzählt, dass zwei grosse Schlangen sich vom Meere aus auf den Priester Laokoon gestürzt und diesen verschlungen hätten, weil dieser gewagt habe, mit seinem Schwert an den Bauch des Pferdes zu klopfen. Um die erzürnte Göttin Pallas zu versöhnen, beschliesst man, eine Bresche in die Stadtmauer zu legen und das hölzerne Pferd unter feierlichem Jubel nach Troja hineinzuziehen. Trotz Kassandra's Verzweiflung geschieht dies, und selbst Waffengeklirr im Innern des Kolosses vermag die rasenden Trojaner nicht zur Vorsicht zu veranlassen. Im dritten Akt sind die Griechen bereits nachts in die Stadt eingedrungen, Mord und Brand verbreitend. Der schlafende Äneas wird von Hektors Geist zur Flucht ermahnt; denn schon brennt der Königspalast. Die Szene verwandelt sich und stellt die trojanischen Frauen vor Cybeles Tempel dar. Kassandra kommt zu ihnen: Äneas hat den Staatsschatz gerettet und wird die überlebenden Trojaner nach Italien führen; aber Chorõbus ist gefallen. Kassandra ermahnt die Frauen, trotz der Hoffnungslosigkeit ihrer Lage keine Sklaverei zu dulden, sondern sich im Augenblicke höchster Gefahr selbst zu töten. Mit Ausnahme einiger Feigen stimmen alle Frauen dem heroischen Entschluss bei. Schon ersteigen die Griechen die Tempelumwallung. Kassandra ersticht sich zuerst, nachdem sie den Feinden verkündet hat, dass die Nachkommen der Trojaner in Italien einst mächtiger sein würden als die Griechen. Die Frauen folgen Kassandra's Beispiel und stürzen sich mit dem Rufe „Italia" in den Abgrund hinab.

Diese wahrhaft tragische Schlussszene ist Berlioz' freie Erfindung, während er sonst getreulich seinem geliebten Vorbilde Virgil gefolgt ist.

Der zweite Abend besteht aus fünf Akten. Der erste Akt spielt bereits in Karthago. Vorher ertönt ein grossartiges Instrumental-Lamento, und ein Rhapsode singt bei verschlossener Szene von der trojanischen Katastrophe. Dann sieht man Dido's Palast, wo ein Friedensfest die Königin mit ihren Untertanen vereint. Mit ihrer Schwester Anna allein, gesteht Dido, dass sie sich doch nicht glücklich fühle; sie schwört zwar, Witwe bleiben zu wollen, verschweigt sich selbst aber ihr erneutes Liebesbedürfnis nicht. Der Hofdichter Jopas meldet, dass Abgesandte einer fremden, vom Sturme nach Karthago verschlagenen Flotte vorgelassen zu werden wünschen. Unbestimmte Ahnungen erfassen Dido; doch lässt sie die Fremden vor: den Priester Pantheus, Äneas' Sohn Askanius und Äneas selbst, als Matrose verkleidet. Der junge Askanius bittet um Asyl und bringt als Geschenke Helena's Schleier und Hekuba's Krone. Die Fremden werden gastlich aufgenommen. Dido's Minister Narbal meldet das Nahen eines feindlichen numidischen Heeres. Äneas gibt sich zu erkennen und bietet seine Hilfe an, bricht auch sofort zum Kampfe auf. Der zweite Akt enthält die berühmt gewordene Jagdsymphonie. Dido und Äneas werden auf der Jagd vom Gewitter überrascht und flüchten in eine Grotte, wo sie sich in Liebe zu einander finden. Geheimnissvolle Stimmen rufen: „Italia!", um Äneas an seine Pflicht zu erinnern. Sonst stockt die Handlung, die im ganzen zweiten Teil überhaupt nur langsam vorschreitet: die Szene ist einzig von Naturfrieden und Menschenglück erfüllt. Der dritte Aufzug bringt abermals ein antikes Fest, diesmal eine Siegesfeier, bei welcher Jopas die Segnungen der Ceres und des Friedens besingt. Auch diesmal bleiben Anna und Dido schliesslich allein zurück und vereinigen sich zu einem herrlichen Duett. Nachdem sie auch die Bühne verlassen haben, kommt Merkur, berührt die an einer Säule hängenden Waffen des Äneas und ruft: „Italia"! Der vierte Akt führt den Hafen mit den Schiffen und Zelten der Trojaner vor. Sehnsüchtig singt ein Matrose im Mastkorb von der Heimat. Unbekannte Stimmen erschrecken die Trojaner durch abermalige Rufe: „Italia"! Sie fordern Äneas zur jähen Abreise auf. Äneas allein beklagt sein Geschick, der Liebe zu Dido entsagen und die Anker nach Italien lichten zu müssen. Ein edler Heldentod sei ihm zwar beschieden, doch fürchte er den Abschied von Dido. Die Schatten des Priamus, Chorôbus' und Hektors erscheinen und ermahnen ihn, seine Schwäche zu überwinden; Kassandra's Schatten gesellt sich hinzu: Äneas soll abfahren, siegen und gründen. Vor seinem Geiste steigt Roms künftige Grösse auf und begeistert ihn zum Entschlusse sofortiger Abfahrt nach der Götter Befehl. Heimlich, ohne Abschied will er Dido verlassen. Er ruft: „Italia!" und die Trojaner, die sich zur schnellen Abreise rüsten, antworten ihm mit dem gleichen Rufe. Da kommt — es ist Morgengrauen — Dido hinzu und überschaut sofort die Vorbereitungen der Trojaner. Vergebens fleht sie und schilt den Geliebten; die Italia-Rufe übertönen ihre Rufe, und beim ersten Schein der Morgenröte sind die Trojaner bereit, die Taue zu kappen. Auch Dido's Geständnis, dass sie ein Liebespfand von Äneas berge, vermag diesen nicht mehr umzustimmen. Er versichert ihr seine unvergängliche Liebe, doch sei die Trennung göttlicher Befehl. Im fünften Akt klagt Dido auf ihrem Lager im Palaste vor Anna und Narbal ihr Los; Verzweiflung wechselt noch immer mit Hoffnung: Äneas könne noch nicht fort sein, Narbal solle ihn um einige Tage weiteren Verweilens anflehen, Liebe müsse selbst Jupiters Willen trotzen. Anna macht sich Vorwürfe, den Liebesbund zwischen Dido und Äneas begünstigt zu haben. Da meldet Jopas die bereits erfolgte Abfahrt der Trojaner. Dido ruft die Tyrier zu den Waffen und zur Verfolgung der Entflohenen auf, widerruft aber diesen Befehl sofort wieder. In einem Auftritt von echt antiker Grösse beklagt sie ihr unglückseliges Los und verflucht die Trojaner, die das Meer zerschellen und deren Schiffe

das Feuer zerstören möge. Grässliches Unheil wünscht sie Äneas und bittet die Götter, sie einen furchtbaren Hass gegen den Geliebten zu lehren. Sie will Pluto ein Opfer weihen; man solle einen Holzstoss errichten, auf dem sie des Geliebten Geschenke verbrennen wolle. Dann sagt sie Lebewohl dem Lande, der Stadt, ihrem Volke, ihrer Liebe. — Die Szene wechselt. In Dido's Garten am Meer ist der Scheiterhaufen aufgeschichtet, wie Dido es befohlen. Pluto's Priester verrichten in düsterer Gröase die Trauerzeremonieen. Anna und Narbal bitten um einen niedrigen Tod für Äneas; wilde Tiere sollen seinen unbestatteten Leib verzehren. Dido erhebt sich am Scheiterhaufen. Prophetisch verkündet sie ihrem Volke zukünftige Heldengrösse; in Hannibal werde aus ihm ein Rächer an den treulosen Trojanern erstehen. Sie aber wolle stolz in die Unterwelt hinabsteigen, worauf sie sich mit Äneas' Schwert ersticht. Schreckvoll schreit die Menge auf; Anna stürzt sich auf die Sterbende. Diese erhebt sich in visionärem Zustande und weissagt Karthago's einstigen Untergang durch Feindeswüten. Rom aber werde unsterblich sein und ewig herrschen. Dido stirbt. Am Himmel erglüht das Kapitol, und die Siegeshymne der ewigen Stadt erklingt und übertönt den furchtbaren Rache- und Hassesschwur des tyrischen Volkes in siegenden Klängen.

In der Musik zu den „Trojanern" wendet Berlioz seine ganze und höchste Meisterschaft an. Dennoch bleibt er zu sehr Musiker, um mit den herkömmlichen Opernformen und Einzelnummern zu brechen. Daher scheint manchmal die alte Opernmanier stark durch, zum Schaden der dramatischen Situation, welcher er auch sonst meist nur äusserlich — im theatralischen Effekte — gerecht wird. Es gibt allerdings auch echt dramatische Stellen, ja Szenen in dem Riesenwerke; besonders die Rollen der Kassandra und Dido sind dadurch ausgezeichnet. Wie die „Trojaner in Karthago" durch die „Einnahme von Troja" infolge der in letzterer vorherrschenden, knappen Dramatik und rüstig vorwärtsdrängenden Handlung ziemlich weit überragt werden, so ist auch Kassandra's Gestalt bedeutender als Dido's. Wohl zeigt auch Dido erschütternde und wahrhaft antike Grösse; wohl singt sie in Rezitativen von Gluckscher Erhabenheit: aber Kassandra reicht an die allerersten tragischen Gestalten heran; in ihr scheinen sich Shakespeares und Sophokles' Schöpferkraft zu vereinigen, und ihre Gesänge ertönen mit Wagnerischer Wucht. Berlioz scheint die Notwendigkeit einer einheitlichen Musik für das musikalische Drama ziemlich deutlich geahnt zu haben; zwar findet sich bei ihm kein Motivgewebe wie bei Richard Wagner, wohl aber einige Motive. So zieht sich ein trojanischer Triumphmarsch durch beide Teile des Werkes. Er erklingt, als die betörten Trojaner das hölzerne Pferd festlich in die Stadt geleiten; wir hören ihn im Lamento um Troja's Fall am Beginn des zweiten Teiles in gedämpften und getrübten Klängen; er begleitet die Ankunft und Vorstellung der Trojaner in Karthago; er kehrt ganz oder in einzelnen Teilen wieder und erstrahlt endlich zu der Schlussapotheose als römischer Triumphgesang. Von einzelnen Nummern wären zahlreiche ihrer musikalischen Schönheiten und Feinheiten halber besonders hervor-

zuheben, während bisweilen allerdings auch Berlioz' musikalische Kraft und dichterische Begeisterung zu erlahmen scheinen. Ganz besonders schön sind das Duett zwischen Dido und Anna, ferner Kassandra's und Dido's, zum Teil auch Äneas' Einzelgesänge (teils Rezitative, teils Arien), das Lied des Matrosen Hylas, sowie vor allem die Jagdsymphonie und die darauf folgende Liebesszene zwischen Dido und Äneas.

Mit den „Trojanern" hatte Berlioz ähnliche Nöte wie Richard Wagner mit dem „Ring des Nibelungen". Aber während der deutsche Meister sich nicht mit einer mangelhaften Aufführung von Bruchteilen seines Werkes („Rheingold" und „Walküre" in München, 1869) begnügte, sondern siegreich in Bayreuth durchdrang, verzagte und versagte Berlioz und musste sich mit der unvollkommen einstudierten und jämmerlich zerstrichenen Aufführung der „Trojaner in Karthago" im Théâtre Lyrique zu Paris zeitlebens begnügen; er hörte nie die „Einnahme von Troja", so dass sich seine Befürchtung erfüllte: „Oh ma noble Cassandre, mon héroique vierge, je ne t'entendrai jamais".

Der Umstand, dass Berlioz die „Trojaner" für sein hervorragendstes Werk hielt, der „Ring des Nibelungen" andrerseits aber doch Richard Wagners hauptsächliches Meisterwerk ist, um das sich die andern gleichsam gruppieren, drängt zu allerhand Vergleichen, die zum Schluss hier noch kurz berührt werden sollen. Virgil hat in seinem Epos mehr die Römer verherrlichen wollen als ihre sagenhaften Urahnen, die Trojaner. Berlioz tat dies vielleicht in noch höherem Grade; wenn er sich in seinen Schriften nicht darüber ausspricht, so redet er doch in der „Trojaner"-Dichtung um so deutlicher davon. Er feiert darin nicht nur das antike und kaum das katholische Rom, wohl aber das romanische Rom (sit venia verbo!), die Stammutter aller romanischen Völker, als deren grösstes natürlich die Franzosen angesehen werden sollen. Berlioz' „Trojaner" sind also auch ihrer innerlichen Entstehung nach ein französisch-nationales Kunstwerk. Die französischen Ideale sind l'amour und la gloire; und Liebe und Ruhm sind denn auch das Höchste in den „Trojanern". Dadurch, dass die Liebe dem Ruhm geopfert wird, entscheiden sich hier Völkerschicksale: die Lösung des Konfliktes der Handlung ist somit eine nationale. Auch Wagners Kunstwerk entspringt aus den tiefsten und kräftigsten Wurzeln der deutschen Nation. Jedoch strebt der deutsche Künstler über sein Volk hinaus und wird übernational. Dido stirbt freiwillig vor dem Scheiterhaufen und verkündet die zukünftige Grösse und ewige Macht Roms; Brünnhilde stürzt sich in die Flammen des Holzstosses und erlöst durch ihren Tod Götter und Welt vom Fluche der Lieblosigkeit. Berlioz bleibt der nationale Künstler; Wagner umfasst mit seiner Kunst zugleich die höchste Philosophie; sein Werk wird weltbedeutend, übernational.

BERLIOZ UND DIE FRAUEN[1])

von Gertrud Savić-Paris

Die Liebe und die Musik sind die beiden Flügel der Seele.

Die Memoiren von Berlioz geben uns kein ganz vollständiges Bild von dem Leben des Künstlers. Auch sind es nicht im eigentlichen Sinne Memoiren, sondern nur eine Zusammenstellung und Ergänzung der bereits veröffentlichten autobiographischen Fragmente aus früheren Schriften und Artikeln. Wenn man die äusseren Umstände in betracht zieht und die geistige Verfassung, in der Berlioz sich befand, als er seine Memoiren schrieb, so begreift man, dass sie nicht immer so genau sein können, wie man es wünschen möchte.

Er verfasste diese Autobiographie in einem kritischen Augenblick; sein Lebensglück war zerstört, ernste pekuniäre und künstlerische Sorgen bedrückten ihn. Auch sah er die Ereignisse seines Lebens aus einer Rückerinnerung von zwanzig, dreissig und vierzig Jahren. Uberdies, und das ist das wesentliche, sagt er selbst in dem Vorwort zu seinen Memoiren, dass er keine Beichte ablegen, sondern nur sagen werde, was ihm beliebe. Er erklärt, dass ihm daran liege, unsern Beifall zu erringen, und dass er daher alle kompromittierenden Geständnisse vermeiden werde. Das hat er allerdings getan. Seine Memoiren sind ein glänzendes Plaidoyer, aber nicht die getreue Wiedergabe seines Lebens. Auch aus der „Correspondance inédite" tritt uns sein Bild nicht klar entgegen, selbst die „Lettres intimes" enthalten manche Lücken. Sie geben uns wohl eine Übersicht seiner künstlerischen Karriere; sein Streben und Ringen, seine Erfolge und Enttäuschungen sind getreulich aufgezeichnet, der Künstler gibt sich hier frei und ganz, aber nicht der Mensch, mit Ausnahme der ersten Briefe an Humbert Ferrand. In diesen vertraulichen Mitteilungen, die in die Epoche seiner grossen Leidenschaft fallen, enthüllt Berlioz dem gleichgesinnten Freunde seine Seele schrankenlos.

Die Frauen nehmen eine zu bedeutende Rolle in Berlioz' Leben ein, als

---

[1]) Nach Legouvé, Hippeau und Berlioz' Schriften.

dass man dies Thema mit ein paar Worten flüchtig berühren könnte. Zum Schluss seiner Memoiren sagt er: „Die Liebe und die Musik sind die beiden Flügel der Seele." Die Liebe und die Musik erschütterten schon die Seele des Knaben. Er erzählt uns, wie bei seiner Erstkommunion eine Hymne ihn so tief ergriff, dass er den mystischen, leidenschaftlichen Aufruhr in seiner Seele kaum zu verbergen vermochte.

„Es schien mir," so sagt er, „als öffne sich der Himmel, ein Himmel der Liebe und der keuschen Wonnen, ein Himmel, der tausendmal schöner und reiner war als der, von dem man mir erzählt hatte ..."

Mit zwölf Jahren sieht er zum erstenmal die schöne Estelle Gautier, „la Stella Montis", die spätere Freundin seiner alten Tage. Von dieser ersten Begegnung sagt Berlioz in seinen Memoiren:

„... als ich sie sah, durchfuhr mich ein elektrischer Schlag. Mich fasste ein Schwindel, den ich nicht überwinden konnte. Ich hoffte nichts ... ich war wie von Sinnen ... ich fühlte einen tiefen Schmerz im Herzen. Ganze Nächte verbrachte ich in Verzweiflung, und während des Tages verbarg ich mich in den Maisfeldern oder verkroch mich still mit meinem Leid wie ein verwundeter Vogel in die Schlupfwinkel von meines Grossvaters Garten. Die Eifersucht, die bleiche Gefährtin der reinsten Liebe quälte mich bei dem geringsten Wort, das ein Mann an mein Idol richtete ..."

Diese ausserordentliche Empfindsamkeit, die er schon als Kind hatte, verlor Berlioz nie. In allen Abschnitten, in allen Lagen seines Lebens treiben ihn die seelischen Erregungen zum Paroxysmus. In seiner Leidenschaft verfällt er beständig von einem Extrem ins andere. Er kennt keine Mässigung, keine Kaltblütigkeit oder Zurückhaltung, er ist stets ungestüm in seinen Gefühlen. Seine Liebe verwandelt sich in Hass, seine Begeisterung in Wut, seine Freude ist zügellos, seine Verzweiflung furchtbar, und sie folgen einander oft unmittelbar. Die entsetzlichste Niedergeschlagenheit übermannt ihn plötzlich inmitten der überströmendsten Begeisterung. Nie leiten ihn Vernunft und Überlegung, er lässt sich stets von seinem zügellosen Temperament, von seiner phantastischen Natur hinreissen. Ohne Kenntnis von Welt und Wirklichkeit stürzt er sich als 23jähriger Jüngling in den Roman seines Lebens. Und doch sind die Entstehung und Entwicklung dieser grossen phantastischen Liebe und die Jahre seines ehelichen Glückes die schönste Periode in dem Leben des Künstlers.

Das Ereignis, das eine so ungeheure Umwälzung in seinem Herzen und später auch in seiner ganzen Existenz hervorbrachte, fällt in das Jahr 1827.

„Ein englisches Theater führte in Paris die Dramen von Shakespeare auf, die dem französischen Publikum dazumal völlig unbekannt waren," schreibt Berlioz in seinen Memoiren. „Ich wohnte der ersten Hamlet-Vorstellung im Odéon bei. In der Rolle der Ophelia sah ich Henriette Smithson, die fünf Jahre darauf meine Frau wurde. Die Wirkung, die ihr wunderbares Talent oder vielmehr ihr dramatisches Genie auf meine Phantasie und mein Herz ausübten, kann ich nur der Erschütterung vergleichen, die mich der Dichter, dessen würdige Darstellerin sie war, empfinden liess. Mehr vermag ich nicht zu sagen."

Die Eindrücke, die Berlioz bei dieser Hamlet-Vorstellung empfing, sind nur ein Prolog zu seiner verzweifelten Liebe. Schon am nächsten Tag kauft er sich für die Aufführung von „Romeo und Julie“ ein Billet, aus Furcht, dass der Direktor über seinen Freiplatz anders verfügen könnte. Im dritten Akt „leidet er, als ob eine eiserne Hand sein Herz umklammert hielte. Ich bin verloren“ ruft er in Verzweiflung.

Dieser Abend entscheidet über sein ganzes Leben. Der Schlaf flieht ihn fortan, er hat nicht mehr die frühere Geistesfrische, seine Lieblingsstudien machen ihm keine Freude mehr, er ist unfähig zur Arbeit. Ziellos irrt er in den Strassen von Paris umher, ganze Tage lang streift er durch die Felder. Ermattet von den seelischen Erregungen und von körperlichen Anstrengungen schläft er eines Abends auf einer Wiese ein, ein anderes Mal auf freiem Felde zwischen den Garben, dann im Schnee am Seineufer und schliesslich sogar an einem Tisch im Café Cardinal, wo die erschrockenen Kellner ihn für tot halten und nicht wagen, an ihn heranzugehen. Mehrere Monate vergehen in einem verzweifelten, geisttötenden Zustand, er „denkt nur noch an Shakespeare und an die schöne, geistreiche Schauspielerin, the fair Ophelia, über die ganz Paris ausser sich vor Entzücken ist“. In tiefster Niedergeschlagenheit vergleicht er seine obskure Existenz mit der ruhmvollen Laufbahn der gefeierten Künstlerin, dann aber rafft er sich auf, entschlossen, alles zu wagen, sein „Name“, den sie nicht kennt, „soll bis zu ihr ‚erstrahlen‘,“ er wird versuchen, was bisher noch kein Komponist in Frankreich gewagt hat. Im Konservatorium soll ein Konzert stattfinden, das einzig aus seinen Kompositionen zusammengestellt sein wird. „Ich will ihr zeigen, dass auch ich ein Maler bin!“

Das Konzert fand auch wirklich nach grossen Schwierigkeiten statt; es war für den jungen Künstler entschieden von grossem Nutzen, aber den Hauptzweck erfüllte es nicht. Berlioz erfuhr später, dass Miss Smithson weder von ihm, noch von seinem Konzert und Erfolg etwas gehört hatte. Obendrein wollte es das Unglück, dass Berlioz bei dem Wettbewerb im Institut nur den zweiten Preis errang und nicht den ersten noch die damit verbundene Pension, wie er erhofft hatte. Er verfällt in einen Zustand gänzlicher Untätigkeit. Die Liebe martert sein Herz, er wird träumerisch bis zum Stumpfsinn, menschenscheu, vernachlässigt sein Äusseres, ist reizbar und unausstehlich. Dann setzt er sich in den Kopf, seinen Namen neben dem der Tragödin prangen zu sehen. Von dem Direktor der Opéra-Comique, in dessen Theater zwei Akte von Hamlet aufgeführt werden, mit Miss Smithson als Ophelia, erreicht Berlioz die Erlaubnis, eine Ouverture seiner Komposition spielen zu lassen. Er war nicht mehr ein gänzlich Unbekannter für die Schauspielerin, er hatte ihr geschrieben:

„Wenn Sie nicht meinen Tod wollen, so lassen Sie mich aus Mitleid wissen (ich wage nicht zu sagen aus Liebe), wann ich Sie sehen darf.

Auf den Knieen flehe ich schluchzend um Gnade!!

O, ich Unglückseliger, ich glaubte nicht all dies Leid verdient zu haben, aber ich segne die Schläge, die von Ihrer Hand kommen.

Ich erwarte Ihre Antwort wie das Urteil meines Richters.[1])

H. Berlioz."

Aber seine Briefe blieben unbeantwortet. Sie hatten die Schauspielerin eher beunruhigt als gerührt, so dass sie ihrer Kammerfrau verbot, weitere Briefe anzunehmen.

Von der Ouverture und ihrem Autor erfuhr Miss Smithson nichts. Sie reiste tags darauf nach Holland ab. Berlioz wohnte in der Rue Richelieu und, wie er sagt, aus reinem Zufall gerade der Wohnung der Schauspielerin gegenüber. Bis um drei Uhr nachmittags lag er nach der Vorstellung des vorhergehenden Abends „gebrochen und sterbend" auf seinem Lager. Er steht auf, nähert sich mechanisch dem Fenster und ein „feiges, grausames Schicksal" fügt es, dass Miss Smithson gerade in diesem Augenblick in den Wagen steigt, um nach Amsterdam abzureisen.

„Der Schmerz, den ich empfand," sagt Berlioz in seinen Memoiren, „ist gar nicht zu beschreiben. Diese Herzenspein, dies Gefühl der Vereinsamung, diese entsetzliche Leere, diese Qualen, die das Blut in den Adern erstarren machen, dieser Lebensüberdruss und die Unmöglichkeit sterben zu können! Selbst Shakespeare hat nie versucht, das zu schildern. Im Hamlet beschränkt er sich darauf, diesen Schmerz zu den grausamsten zu zählen, die das Leben uns bringen kann.

Ich komponierte nicht mehr, meine Intelligenz schien in demselben Masse abzunehmen, wie meine Sensibilität sich steigerte. Ich konnte nichts tun, als leiden."

Hier hören die Geständnisse in den Memoiren auf, aus den Briefen an Humbert Ferrand können wir sie ergänzen. Am 29. November 1827 erwähnt Berlioz zum erstenmal dem Freunde gegenüber die Leidenschaft, die ihn beherrscht. Einige Monate später schreibt er voll Verzweiflung:

„Wie einsam bin ich! Alle meine Muskeln zittern, wie die eines Sterbenden! O mein Freund, geben Sie mir etwas zu tun, werfen Sie mir einen Knochen zum Nagen hin . . . Wie schön ist es draussen auf dem Lande! Welch eine Überfülle an Licht! Die Menschen, die von dort zurückkamen, sahen alle so glücklich aus. Die Bäume rauschten sanft und ich war allein, allein in der weiten Ebene . . . nur umgeben von Unendlichkeit, Entfernung, Vergessen, Schmerz und Wut. Trotz all meiner Anstrengungen entschlüpft mir das Leben, ich halte nichts als die Fetzen davon!..."

Er bittet den Freund, niemandem zu sagen, in welcher Verfassung er ist, damit sein Vater, der ihm seit kurzem die Zulage verweigert hat, nichts davon erfährt, denn das würde ihm die letzte Ruhe rauben.

„Mir vermag niemand Ruhe zu geben, alles was ich tun kann, ist in Geduld leiden und hoffen, dass die Zeit, die vieles ändert, auch mein Schicksal ändern wird."

---

[1]) Dieser Brief ist von Alexis Berchthold mitgeteilt worden.

Zu Beginn des Jahres 1829 kehrt Henriette nach Paris zurück und es scheint, dass sich die Verhältnisse günstiger für Berlioz gestalten sollen. Eine Annäherung ist ihm noch immer nicht gewährt,

„aber sie hat gesagt", schreibt er dem Freund, „wenn er mich wirklich liebt, wenn seine Liebe nicht der Art ist, dass ich sie mit Verachtung zurückweisen muss, so wird seine Beständigkeit während weniger Monate des Harrens nicht erschlaffen."

Aus diesen wenig verheissenden Worten schöpft Berlioz neue Hoffnung und Mut, er gerät in Ekstase, „die Liebe Ophelias hat seine Kräfte verhundertfältigt".

„Sollte es mir wirklich gelingen, Ophelias Liebe zu gewinnen, oder könnte ich wenigstens erreichen, dass meine Liebe ihr schmeichelt, ihr gefällt? Mein Herz schwillt mächtig an und meine Phantasie macht verzweifelte Anstrengungen, um die Unendlichkeit eines solchen Glückes fassen zu können. Wie? ich soll leben ... soll schreiben ... soll meine Flügel ausbreiten ...? O dear friend! o my heart! o life! love! All! All!..."

Zum Schluss des Briefes schreibt Berlioz:

„Lassen Sie sich nicht erschrecken durch meine Freude, sie ist nicht so blind, wie Sie fürchten, ich blicke in die Zukunft; ich habe nichts, worauf ich rechnen kann, ich erbebe in Furcht wie in Hoffnung."

Miss Smithson reiste ab und hinterliess ihm die Nachricht, dass er nichts zu hoffen habe. Berlioz ist in furchtbarer Verzweiflung, er trägt sich mit Todesgedanken, aber kurz darauf scheint er wie durch ein Wunder von dieser todbringenden Liebe geheilt zu sein. „Schreckliche Wahrheiten, an denen gar nicht zu zweifeln ist, haben mich auf den Weg der Genesung gebracht", schreibt er an den Freund; allerdings erfahren wir nicht, welcher Art diese Verleumdungen sind, aber seine Gefühle für Henriette sind ins Gegenteil umgeschlagen:

„Ich beklage und verachte sie! sie ist nur eine ganz gewöhnliche Frau, mit einem instinktiven Genie begabt, um Seelenqualen auszudrücken, die sie selbst nie empfunden hat. Sie ist nicht fähig die grossen Gefühle zu hegen, wie ich irrtümlich zu ihrer Ehre angenommen habe. Sie hat kein Talent, sie ist unbedeutend und herzlos."

Nicht aus Berlioz' Briefen, aber aus einer Biographie seines vertrauten Freundes Ortigue, erfahren wir, dass er einer ganz abgeschmackten Verleumdung leichtfertig Glauben schenkt und ohne Überlegung opfert, was ihm teuer ist. Während zweier Tage ist Berlioz verschwunden, seine Freunde glaubten bereits an einen Akt der Verzweiflung, aber es scheint, dass der Schlag doch nicht vermochte, seine robuste Natur zu fällen. Der Wunsch, sich zu rächen, ist in ihm erwacht und mit Wollust stürzt er sich in dies Gefühl. Die „Symphonie Fantastique", in der Berlioz schildert, wie die geliebte Frau vor dem Manne bei der „Ronde du Sabbat" als Buhlerin erscheint, „die unwürdig ist, an einer solchen Orgie teil zu nehmen", soll ein Akt der Rache werden ...

„Ich hoffe, die Unglückliche wird an dem Tage bei der Vorstellung sein, aber wenn sie das Programm meines instrumentalen Dramas liest, so ist es unmöglich, dass sie sich nicht darin wiedererkennt, und dann wird sie sich hüten zu kommen . . .“

Berlioz ist also geheilt von dieser Liebe und noch mehr, er hat sich getröstet, denn bereits zwei Monate später beichtet er wiederum dem Freunde:

„Ich habe alles, was die Liebe an Zärtlichkeit und Zartheit zu bieten vermag. Meine reizende Sylphide, mein Ariel, mein Leben scheint mich mehr als je zu lieben; ihre Mutter wiederholt mir wieder und immer wieder, wenn sie in einem Roman die Schilderung meiner Liebe läse, so würde sie es nicht für möglich halten.“

In seinen Memoiren nennt Berlioz diese neue Liebe eine „heftige Abschweifung, eine Sinneserregung“ und erzählt uns, wie Ferdinand Hiller seiner schönen Freundin Camilla Moke gegenüber von ihm und seiner fanatischen Schwärmerei spricht und die Unvorsichtigkeit begeht, ihr zu sagen: „Auf den werde ich nie eifersüchtig sein, denn ich bin sicher, dass er Sie nicht lieben wird“. Und Berlioz fügt hinzu: „Man begreift, welche Wirkung ein so ungeschicktes Geständnis auf eine Pariserin haben musste. Sie dachte nur noch daran, ihren allzuvertrauenden, platonischen Freund Lügen zu strafen.“ Der Zufall fügt es, dass Camilla Moke in derselben Pension Klavierstunden gibt, in der Berlioz Unterricht in Gitarre erteilt. Das Mädchen scherzt über seine traurigen Mienen und gibt zu verstehen, dass sie bereit ist, ihn zu trösten. Nach kurzem Widerstand erliegt Berlioz und lässt sich, wie er sagt, „in seinem Kummer mit einer Hingabe, einer Leidenschaft trösten, die sehr begreiflich erscheinen, wenn man mein jugendliches Feuer und Camilla's berückende Schönheit bedenkt . . .“

„Hiller,“ wie Berlioz erzählt, „dem ich die Wahrheit schuldig zu sein glaubte, vergoss zuerst einige bittere Tränen, dann ergriff er in einem Gefühl der Dankbarkeit meine Hand und drückte sie konvulsivisch, denn im Grunde hatte ja nicht ich die Treulosigkeit gegen den Freund begangen. Würdig nahm er sein Schicksal auf sich und reiste nach Frankfurt ab, indem er mir viel Vergnügen wünschte.“

Ferdinand Hiller hat diese Episode in seinem „Künstlerleben“ ebenfalls geschildert, allerdings in etwas anderer Weise. Wie dem auch sei, „fair Ophelia“ und die ganze unglückselige Leidenschaft ist zu dieser Stunde vergessen. Es handelt sich nicht nur um eine „starke Abschweifung und um eine Sinneserregung“, denn Berlioz trägt sich mit ernsten Heiratsgedanken und hofft, alle Hindernisse besiegen zu können. Er hat einen einflussreichen Fürsprecher gefunden, der Camilla's Mutter für ihn zu gewinnen hofft. Berlioz hat inzwischen im Institut den „Prix de Rome“ errungen; am 28. August schreibt er an Ferrand:

„O mein Freund, welch ein unbeschreibliches Glück ist es, einen Erfolg zu erlangen, der ein geliebtes Wesen entzückt. Meine angebetete Camilla starb vor Ungeduld, als ich ihr gestern, Donnerstag, die so sehnlich erwartete Nachricht brachte. O mein Ariel, mein schöner Engel, deine Flügel waren ganz zerknittert, die Freude hat sie wieder entfaltet . . .“

Ophelia ist nicht länger die Muse des Künstlers, denn in einem neuen Brief an den Freund spricht er von einer Ouvertüre, die er verfasst hat und fügt hinzu:

„Mit welch glühender Anbetung habe ich meiner vergötterten Camilla gedankt, dass sie mich zu dieser Komposition inspiriert hat! Ich sagte ihr kürzlich, dass mein Werk aufgeführt werden soll; sie zitterte vor Freude. Nach verzehrenden Küssen und feuriger Umarmung habe ich ihr das Geständnis ins Ohr geflüstert, wie ‚wir' die grosse poetische Liebe verstehen."

Einen früheren Brief schliesst er mit den Worten: „Die Smithson, diese elende Dirne, ist noch immer in Paris."

Am 5. Dezember veranstaltete Berlioz ein Konzert im Konservatorium-Saal, wo zum erstenmal die „Symphonie Fantastique" aufgeführt wurde, denn das früher geplante Konzert war nicht zustande gekommen. Ein seltsamer Zufall fügte es, dass Henriette Smithson gerade am Konzerttag in der Opéra als Fenella in der „Stummen von Portici" auftrat. Während ihr Stern im Sinken begriffen ist, hat Berlioz einen glänzenden Erfolg, er ist auf dem Gipfel des Glücks. Seitdem Camilla „la Ronde du Sabbat" gehört hat, nennt sie ihn nur noch „ihren teuren Lucifer, ihren schönen Satan". Die Musik hat gesiegt, Frau Moke gibt endlich ihre Einwilligung. Die Hochzeit wird für das Osterfest 1832 festgesetzt, unter der Bedingung, dass Berlioz auf ein Jahr nach Italien geht und dass er die Pension, die ihm das Institut zahlt, nicht verliert. Herzzerreissender Abschied von der Geliebten, dann verbringt er einige Wochen im Kreise seiner Familie in La Côte Saint-André und in Grenoble. Interessant ist der Briefwechsel mit Hiller aus dieser Zeit. Am 9. Januar schreibt er ihm, wie furchtbar er unter der Trennung von der Geliebten leide und bittet ihn zum Schluss, Camilla einen einliegenden Brief zu übergeben. Der Auftrag war sehr delikater Natur und fraglos sehr unvorsichtig, denn Hiller war keineswegs nach Frankfurt abgereist und hätte sich leicht für den ihm gespielten Streich rächen können, statt dessen warnt er den glücklichen Rivalen, nicht zu fest auf Camilla's Treue zu bauen. Berlioz' Antwort ist stürmisch:

„Was fällt Ihnen ein, mir zu sagen, dass ich mir in einer Verzweiflung gefalle, für die mir niemand Dank weiss, am wenigsten die Leute, denen sie gilt. Erstens sage ich Ihnen, dass ich über ‚Leute' nicht in Verzweiflung gerate, und wenn Sie ernste Gründe haben, die Person, um derentwillen ich verweifelt bin, hart zu beurteilen, so habe ich die meinen, um Sie zu versichern, dass ich ihren Charakter besser kenne als irgend jemand. Sie wissen nicht, was sie denkt und fühlt. Wenn Sie sie in einem Konzert vergnügt und zufrieden gesehen haben, so ist das noch kein Grund, um daraus für mich fatale Schlussfolgerungen zu ziehen."

Aber Berlioz sollte sehr bald in seiner stolzen Zuversicht getäuscht werden. Am 9. Februar 1831 schifft er sich in Marseille nach Civita Vecchia ein und geht von hier aus nach Rom. Die Villa Medici nimmt ihn gastlich auf, ein alter Palast aus dem Jahre 1557, den die Pensionäre

der französischen Akademie und ihr Direktor Horace Vernet bewohnen; aber es wird ihnen kein Zwang auferlegt, sie geniessen völlige Freiheit. Die Pensionäre sind allerdings verpflichtet, jedes Jahr ein Bild, eine Zeichnung, eine Bronze oder eine Partitur nach Paris an die Akademie zu senden, aber wenn diese Arbeit eingereicht ist, so können sie ihre Zeit gebrauchen, wie es ihnen beliebt. Die Aufgabe des Direktors beschränkt sich auf die Leitung des Instituts, auf das Studium selbst hat er keinen Einfluss, aus dem einfachen Grund, weil die 22 Schüler sich mit fünf verschiedenen Künsten beschäftigen, und es unmöglich ist, dass ein einziger Mann in allen kompetent sein kann.

Die Briefe, die Berlioz bei seiner Ankunft in Rom zu finden hofft, bleiben aus. Drei Wochen vergehen in vergeblichem Warten und wachsender Unruhe. Endlich vermag er den Zustand der Ungewissheit nicht mehr zu ertragen und beschliesst trotz aller Vorstellungen seiner Freunde und aller Ermahnungen des Direktors, nach Frankreich zu gehen, um die Ursache dieses mysteriösen Schweigens zu erfahren. In Florenz erkrankt er und muss während acht Tage das Bett hüten. Sein erster Ausgang ist zur Post, das Paket, das man ihm aushändigt, enthält einen Brief von Camilla's Mutter, worin sie ihm die Verheiratung ihrer Tochter mit M. Pleyel[1]) mitteilt.

„Etwas furchtbares geschah da in mir, zwei Tränen der Wut entfielen meinen Augen, mein Entschluss war gefasst. Ich musste sofort nach Paris eilen, um dort zwei schuldige Frauen und einen Unschuldigen zu töten; dass ich mich hinterher selbst töten musste, versteht sich von selbst, wie man sich denken kann."

Er reist auch in der Tat nach Paris ab, um blutige Rache zu nehmen, nachdem er sich zuvor ein vollständiges Frauengewand hat anfertigen lassen, um verkleidet in Camilla's Wohnung einzudringen. Aber unterwegs erwacht von neuem die Liebe zum Leben. Ein gesunder Hunger meldet sich, nach tagelangem Fasten fordert die Natur ihre Rechte. Die laue, würzige Luft in Nizza erfüllt ihn mit Entzücken, er atmet sie in vollen Zügen. Einen ganzen Monat bleibt er hier, durchstreift die Orangenwälder, begeistert sich an Shakespeares König Lear, der ihn zu seiner gleichnamigen Ouverture inspiriert und kehrt „voll Allegria" nach Rom zurück, wo der Direktor und die Freunde ihm ein Fest bereiten. Camilla's Treulosigkeit, die eine gerechte Strafe für seinen doppelten Verrat an Henriette und Hiller war, hat er überwunden, denn schon nach zwei Monaten schreibt er an Ferrand:

„Camilla ist mit Pleyel verheiratet, . . . ich bin heute sehr froh darüber, denn ich lerne dadurch die Gefahr kennen, der ich entgangen bin. Welche Gemeinheit! welche Gefühllosigkeit! welche Schlechtigkeit! . . . O, es ist ungeheuerlich, es ist fast erhaben in seiner Schändlichkeit, wenn der Begriff des Erhabenen vereinbar ist mit der ‚Ignoblerie' (ein neues, treffendes Wort, das ich Ihnen gestohlen habe)."

Es scheint, ein neuer „graziöser Ariel" hat die Sympathieen des jungen

[1]) Der bekannte Pariser Klavierbauer.

Künstlers errungen, denn nachdem er definitiv nach Frankreich zurückgekehrt ist, schreibt er während eines Aufenthalts bei seinen Eltern in La Côte Saint-André am 25. Juli 1832 an Madame Vernet und entschuldigt sich, dass er nicht eine kleine Komposition, wie Frl. Louise sie liebt, beifügt, „denn, was ich geschrieben hatte," sagt er, „erschien mir nicht würdig, ein Beifallslächeln des graziösen Ariels zu erringen". Allerdings fehlen die sicheren Belege, um behaupten zu können, dass Louise Vernet, die schöne Louise, wie Berlioz sie zu verschiedenen Malen nennt, ihm mehr als eine gute Freundin gewesen sei.

Dank einer besonderen Ermächtigung von Horace Vernet durfte Berlioz sechs Monate vor Ablauf der beiden vorschriftsmässigen Jahre nach Frankreich zurückkehren. Die erste Hälfte dieses Urlaubes verbrachte er in seiner Familie, dann ging er nach Paris, um hier ein oder zwei Konzerte zu veranstalten, bevor er seine Reisen ins Ausland antrat. Als er sein früheres Zimmer besetzt findet, treibt ihn eine geheime Macht, sich in dem Hause gegenüber, wo ehemals Henriette Smithson wohnte, einzuquartieren. Hier erfährt er, dass die Schauspielerin wieder in Paris weilt und noch bis vor zwei Tagen ihre alte Wohnung inne gehabt hat. Die Nachricht von diesem unglaublichen Zufall ergreift Berlioz aufs heftigste. Er fühlt, wie die alte Liebe mit aller Kraft erwacht. Um nicht alle Herrschaft über sich zu verlieren, beschliesst er, Henriette nicht wiederzusehen, bevor nicht sein Konzert stattgefunden hat. Aber durch eine wohlgemeinte Intrigue des Musikhändlers Schlesinger geschieht es, dass die ahnungslose Henriette diesem Konzert beiwohnt. Erst auf dem Wege zum Konservatorium erfährt sie, dass Berlioz dies Konzert veranstaltet. Sie ist tief ergriffen von dem leidenschaftlichen Ausdruck der „Symphonie Fantastique" . . . bei der Stelle, „O warum kann ich sie nicht finden . . . Ophelia . . . Julia . . . sie, die meine Seele ruft", fühlt sie einen heftigen Schreck, es ist ihr, als drehe sich der Saal mit ihr, sie vermag nichts mehr zu hören und wie eine Nachtwandelnde kehrt sie nach Hause zurück. Berlioz erzählt dies zu verschiedenen Malen mit sichtlicher Genugtuung.

Dieser Abend wird entscheidend für die beiden Künstler. Berlioz erhält endlich die Erlaubnis, sich Henriette vorstellen zu dürfen. Zwar erreicht er nicht viel dadurch, denn sowohl seine Familie, wie Henriettens Mutter und Schwester widersetzen sich der Heirat.

Ein Jahr vergeht unter Hoffen und Zweifeln, zwischen freudiger Zuversicht und bangem Zagen. Henriette hat ihr Vermögen verloren, ihre früheren Erfolge sind vergessen, Shakespeare ist nichts Neues mehr für die Pariser. Zudem hat sie das Unglück, das Bein zu brechen und muss ihren Beruf zeitweilig aufgeben. Trotz aller Misslichkeiten drängt Berlioz zur Heirat, in freudiger Zuversicht auf sein künstlerisches Können und seine

Erfolge. Henriette schiebt in banger Furcht vor den unsicheren Verhältnissen den Termin ihrer Vereinigung immer wieder hinaus. Es kommt zu heftigen Szenen, und infolge von Verleumdungen zu ernsten Zerwürfnissen. Berlioz zieht sich von ihr zurück, aber Henriette fleht ihn an, zurückzukommen ... neuer Zwist ... neue Versöhnung. Henriettens Schwester sucht die Heirat zu hintertreiben, da macht Berlioz einen Vergiftungsversuch vor den Augen der Geliebten, worauf sie endlich verspricht, alles zu tun, was er verlangt; als sie dennoch kurze Zeit wiederum schwankt, die Hochzeit festzusetzen, droht Berlioz, dass er nach Berlin abreisen werde, denn es ist sein Recht, als Laureat des Institutes ein Jahr in Deutschland zuzubringen. Wirklich bereitet er alles zur Reise vor. Ein reizendes, exaltiertes Mädchen von 18 Jahren, eine Sängerin, die ihren Eltern davongelaufen ist und sich ihm an den Hals geworfen hat, wird ihn begleiten. Sein Pass ist bereit, nur einige Dinge sind noch zu ordnen, und er wird abreisen:

„Henriette soll die Folgen ihres unseligen Charakters büssen, der sie unfähig macht für alles grosse Gefühl und jeden energischen Entschluss. Sie wird sich trösten und mir die Schuld zuschieben. So ist es immer. Aber ich muss vorwärts, ich darf nicht länger auf die Stimme meines Gewissens hören, das mir beständig zuschreit, wie unglücklich ich bin und wie grausam das Leben ist. Aber ich werde taub sein."

Doch schon nach drei Tagen grosse Umstimmung. Henriette ist zu ihm gekommen ... Berlioz bleibt, die Freunde übernehmen die Sorge für die junge Sängerin und das Aufgebot wird bestellt.

Am 3. Oktober findet die Trauung in der Kapelle der englischen Gesandtschaft statt. Hiller, Liszt und Heine sind zugegen.[1]) Dann zieht sich das junge Paar mit seinem Glück in die Umgebung von Paris zurück. Berlioz sagt in seinen Memoiren: „Nun ist sie mein, ich trotze allem!" und dem Freunde, gegen den er früher seine ganze Verachtung für die Geliebte geäussert hatte, macht er mit inniger Freude das Geständnis, dass die Verleumdungen, die man zwischen ihn und seine Braut gestreut hatte, wirklich nichts als erlogene Verleumdungen gewesen seien:

„Ihnen als meinem besten Freunde darf ich es sagen und mit meinem Ehrenwort bestätigen, dass ich mein Weib so rein und jungfräulich, wie nur möglich gefunden habe. Es ist kein geringes Verdienst, dass sie in der sozialen Stellung, in der sie bisher lebte, den schlechten Beispielen und den Versuchungen, die Gold und Ehrgeiz ihr boten, siegreich widerstand. Sie können sich denken, welche Sicherheit mir das für die Zukunft gewährt."

[1]) Nach dem Register der englischen Gesandtschaft in Paris und Ferdinand Hillers „Künstlerleben" S. 87.

Schluss folgt

EINIGE MISSVERSTÄNDNISSE BETREFFS BERLIOZ'

von Tom S. Wotton-London[1])

eder ist dem Schicksal unterworfen, seine Handlungen oder Ideen von seiner eigenen unmittelbaren Umgebung missverstanden zu sehen. Es darf uns daher nicht weiter Wunder nehmen, dass die Grossen dieser Erde gleichfalls in einem noch stärkeren Grade daran leiden, da ihr Kreis nur vom Äquator begrenzt wird. Zuweilen haben diese Missverständnisse in Lügen ihren Ursprung, die, von den Gegnern des Genies wohl erwogen, schliesslich, weil es keine Lust hat, derartigen Absurditäten zu widersprechen, sogar von seinen eigenen Freunden geglaubt werden. Aber ebenso häufig entstehen sie aus einem „trop de zèle" seiner Parteigänger, die in ihrer stürmischen Begeisterung eilfertig dabei sind, der Welt Theorieen und Gedanken ihres Meisters zu verkünden, die sie selbst nur unvollkommen verstanden haben.

Glücklich, wer lange genug lebt, die Schmähungen seiner Gegner und den unangebrachten Eifer seiner Schüler zu widerlegen, wie es z. B. Wagner konnte! Aber der arme Berlioz starb, ehe seine Stellung genügend gesichert, oder seine Kompositionen und Schriften hinlänglich bekannt waren, um die Welt zu zwingen, der Wahrheit über ihn grösseres Gehör zu schenken als der Lüge.

Die Missverständnisse über Berlioz' persönlichen Charakter brauchen uns nicht aufzuhalten: sie sind bereits von Legouvé, Reyer und Saint-Saëns, lauter intimen Freunden, bekämpft worden, und wir können wirklich den Worten des letztgenannten[2]) Glauben schenken, dass Berlioz „était un être bon, affectueux, très original, sans doute sarcastique à l'occasion, mais appelant irrésistiblement la sympathie de qui pouvait l'apprécier." Die scharfe Feder des Franzosen ruht, und wenn auch einige von unserer Generation Gegner seiner Musik sein mögen, so könnte doch keiner von denen, die unter seiner Geissel litten, den Wunsch hegen, seinen privaten Charakter auf dem Wege der Wiedervergeltung anzutasten.

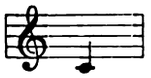
Wir können beinahe ebenso die Angriffe, die gegen seine Musik als eine

---

[1]) Aus dem Englischen von Rud. M. Breithaupt.

[2]) Geschrieben für die Berlioz-Feier in Grenoble, August 1903.

regellose, bizarre, exzentrische vorgebracht sind, entkräften. Dieselben Angriffe sind gegen jeden anderen grossen und schaffenden Künstler gerichtet worden, aus dem einfachen Grunde, weil die Welt es nicht zugeben will, dass das, was sie nicht verstehen kann, möglicherweise über sie kommt. Um daher ihre eigne Eitelkeit zu retten, brandmarkt sie das Werk als das eines Wahnsinnigen und beglückwünscht sich höflichst zu ihrem ganz vorzüglichen und gesunden Menschenverstande. Dass Berlioz — selbst vom Standpunkt vieler übermodernen Werke aus betrachtet — von einem gewissen Teil des Publikums noch für überspannt gehalten wird, erklärt sich aus der besonderen musikalischen Sprache, die er spricht: dem Franzosen ist er oft zu deutsch, während er den Deutschen oder Engländern zuweilen zu romanisch erscheint, als dass er mit ihrer Denkweise vollständig übereinstimmen könnte. Die Musik drückt ebenso den Geist eines Volkes aus, wie es die Sprache jener Völker tut, und es ist für einen Italiener ebenso unmöglich, im Geiste Beethovens wie im Geiste Goethes zu denken. Die Musik ist keineswegs jene universale Sprache, wie uns manche glauben lassen wollen.

Gleichwie das  von den Franzosen ut, von den Italienern do, und von den Engländern und Deutschen c genannt wird, so charakterisiert eine ganze Phrase, und noch mehr eine ganze Komposition, jedes Volk in ganz verschiedener Weise. Berlioz wird oft einfach deshalb für exzentrisch gehalten, weil seine musikalische Phraseologie vielen fremd ist: er spielt ein wenig die Rolle des Vogel Strauss in der Schlacht zwischen den Vögeln und wilden Tieren, dessen Dienste von den ersteren verspottet wurden, weil er nicht fliegen könnte, und von den letzteren zurückgewiesen wurde, weil er Schwingen besässe.

Mit dieser sogenannten Überspanntheit verbindet sich der landläufige Gedanke, dass er beständig von Riesenorchestern Gebrauch mache, und sich ausserordentlicher Mittel bediene. Dafür, muss man zugeben, ist allerdings der Meister grossenteils selbst verantwortlich; denn er bewunderte Orchester von grossartigen Verhältnissen, da er nur in einem grossen Streichkörper vollkommene Reinheit oder ein wahres pianissimo fand. Aber er wusste sich den jeweiligen Verhältnissen anzupassen, z. B. als er bei einer Aufführung seiner „Trauer- und Triumph-Symphonie“ in Lille, für welche die gedruckte Partitur 191 Musiker angiebt, ein Orchester von 70 Mann — eingerechnet etwa 20—26 Militärmusiker — in Vorschlag brachte. Und oft sehen wir, wie in Riga, dass ihm ein Orchester von nur 50 Mann vollständig genügte. Dass dem Publikum seiner eigenen Zeit seine Orchester möglicherweise riesenhaft erschienen sind, können wir leicht verstehen, obwohl die Pariser von 1837 von seinen fünf Orchestern

des Requiems nicht so ängstlich bedrückt zu sein brauchten, seitdem sie vorher die beiden Orchester Gossec's, die drei Méhul's und die vier Lesueur's gehört hatten. Aber sehr häufig gründet sich die Behauptung, dass er beispiellose Mittel verlangt habe, auf Forderungen, die an eine alltägliche Erscheinung rütteln. So versetzte er z. B. bei seinem ersten Besuch die guten alten Leipziger dadurch in Schrecken, dass er statt 16 Violinen, an die sie gewöhnt waren, ihrer 24 forderte.

Nimmt man seine Werke als ein Ganzes, was uns dank der neuen und vollständigen Ausgabe heute ermöglicht ist, so ist man über die Zurückhaltung, die er in seiner Orchestration im allgemeinen beobachtet, betroffen. Er benutzt nicht nur häufig ein kleines oder unvollkommenes Orchester, und erhöht sorgfältig die Wirkung irgend einer charakteristischen Tonfarbe, wie z. B. die des englischen Horns, mit dessen Verwendung er lange Zeit sehr vorsichtig war, sondern er bereitet seine Ausbrüche mit dem „Blech" gleichsam systematisch vor. In der Anwendung der Posaunen ist er relativ ebenso zurückhaltend wie ein Mozart. Und nur der starke und plötzliche Gegensatz zwischen seinen lauten Stellen und den vorhergehenden zarteren mag wahrscheinlich auf das Publikum den Eindruck gemacht haben, dass seine Musik geräuschvoller und sein Orchester grösser sei, als es wirklich der Fall. Gleich dem Fürsten Metternich leidet es an der Einbildung: „C'est vous, monsieur, qui composez de la musique pour cinq cents musiciens?" Wir kennen Berlioz' ironische Antwort: „Pas toujours, monseigneur, j'en fais quelquefois pour quatre cent cinquante!"

Sonderbar, dass diejenigen, die am meisten und ohne Zaudern Berlioz' Musik für nichts weiter als einen „Furienklang" halten, zu allererst den vollklingendsten Stellen Beifall zollen — wie der Kritiker bei einer neulich stattgefundenen Aufführung des „Requiem", der seinen Artikel mit einer Fehde gegen den Komponisten, der mit einem Orchester von der Grösse, die einem Mozart genügte, nicht zufrieden wäre (wer könnte nicht 16 Posaunen bekommen, wenn er sie nötig hätte!) begann, und mit dem naiven Zugeständnis schloss, dass er — der Kritiker — die Sätze vorgezogen, in denen das Orchester seine volle Kraft entwickelt habe. Leider gleichen noch viele jenem Menschen, neben dem ich einst bei einer Aufführung der „Symphonie fantastique" sass. Er hörte das Werk zum ersten Male, und ich, der ich ganz Auge und Ohr war, hatte wegen der frostigen Abneigung meines Nachbars meine Begeisterung etwas herabgeschraubt. Nach den ersten drei Sätzen war er beinahe sanft entschlafen; sogar der Zauber der „Ballszene", die ihn, der sie zum ersten Male hörte, doch hätte ansprechen müssen, vermochte seinen trägen Puls nicht zu beschleunigen. Erst nach der „Scène aux champs" (Szene auf dem Lande) entdeckte ich die Ursache seiner mangelnden Würdigung. Als er nämlich

die Trommel und zwei Tuben bemerkte, die sich für den Marsch vorbereiteten, und die Posaunisten die Züge ihrer Instrumente lockerten, wachte er auf und flüsterte mir erregt zu: „Ah! das war's, was ich hören wollte, und wofür ich mein Geld bezahlte!" — Er war offenbar ein Posaunenbläser oder ein Blasinstrumentenmacher, daher sein Interesse! Jedoch, da seine Stellungnahme mit der eines grossen Teils des Publikums zusammenfällt, so habe ich wahrscheinlich recht, wenn ich ihn für eins von den beiden halte, besonders als ich zufällig hörte, dass er die Nachahmung des Donners gegen Schluss des langsamen Satzes als zu „undeutlich" verwarf. Für so viele klingt Berlioz' Donner zu „undeutlich"! Gleich Elias achten sie auf den Geist im Sturm und Erdbeben und sind verhältnismässig enttäuscht, dass sie nichts hören.

Es ist paradox, dass wir, die wir Berlioz' Ideen ebenso auf die Vergrösserung des Streichkörpers als auf die Erhöhung der Anzahl der Blasinstrumente und die Verdopplung und Verdreifachung unseres Orchesters bei einer Festaufführung übertragen, wie Papageien noch dieselben Vorwürfe gegen den französischen Meister wiederholen, die fünfzig Jahre vorher gegen ihn gerichtet wurden. Es wäre beinahe dasselbe, als wenn Astronomen, die täglich in ihrem Leben die Keplerschen Gesetze anwenden, sich mit feierlicher Würde versammeln wollten, um den grossen deutschen Astronomen — in effigie — zu verbrennen.

Aber von allen seinen Ideen ist besonders und ganz allgemein seine Stellungnahme gegenüber der Fuge missverstanden worden, und zwar selbst von denen, die offenbar Berlioz' eigenem Wunsche gefolgt sind, sein Glaubensbekenntnis „in dem zu suchen, was er getan hat, und in dem, was er nicht getan hat". Freund und Feind sind sich gleicherweise in der Meinung einig, dass Berlioz die Fuge hasste. Sie haben dies mit solch unveränderlicher Hartnäckigkeit behauptet, dass ein vorurteilsloser Zuhörer halb geneigt ist, die Wahrheit einer so fortwährend emphatisch verkündeten Tatsache zu glauben. Sie haben ebenfalls über den schreienden Widerspruch eines Komponisten gejammert, der die Fuge so heftig zu hassen eingestand, und noch dazu die Unverfrorenheit besass, in seine nicht einmal sehr zahlreichen Werke 15 oder 16 Fugen einzustreuen, die, „wenn auch keine Bachsche", wie Schumann vom Finale der „Fantastique" meinte, so doch „von schulgerechtem und klaren Baue" sind.

Berlioz hasste die Fuge keineswegs — und es lässt sich in seinen Kompositionen oder veröffentlichten Schriften auch nichts finden, was eine solche Behauptung rechtfertigte.

Er hasste nicht den Gebrauch, sondern den Missbrauch der Fuge. Und in unserer Zeit, wo die Wahrheit des Ausdrucks gleichsam als conditio sine qua non der Musik betrachtet wird, ist es befremdlich, dass

die wahre Bedeutung seiner Ideen in diesem Punkte schändlich, um nicht zu sagen absichtlich missverstanden werden konnte.

Berlioz hasste keineswegs die Fuge trotz Cherubini's Bonmot: „Parce que la fugue ne l'aime pas!" — eine Bemerkung, die der Leiter des Konservatoriums, der Berlioz viermal übergangen hatte, trotzdem er sehr wohl kompetent war in dieser Form zu schreiben, in böswilliger Absicht fallen liess. Was er hasste, war der Gebrauch von schnellen Fugen in Kirchenkompositionen (ausgenommen ganz seltene Fälle), da sie allen wahrhaft religiösen Gefühlen und Empfindungen vollkommen widersprechen. Es ist ebenso unlogisch, ihn als einen Feind der Fuge zu brandmarken, weil er dieser nur eine beschränkte Verwendung zuerkannte, wie etwa einen Dichter als einen Feind von Sonetten hinzustellen, weil er die Zweckmässigkeit der Sonettenform als eines Mittels zur getreuen Darstellung eines epischen oder erzählenden Stoffes bezweifelte.

In den „Grotesques de la Musique" berichtet Berlioz als einen entzückenden Scherz die Geschichte eines Dresdener Musikliebhabers, der nach einer Aufführung von „Fausts Verdammnis" ängstlich den Komponisten ausforschte, ob die burleske Fuge über das Wort „Amen" als eine Ironie beabsichtigt wäre. „Il n'en était pas sûr!!!..." schliesst Berlioz mit blitzenden Ausrufungszeichen und Punkten. — Jetzt, nach über einem halben Jahrhundert, sind nicht nur Musikliebhaber „pas sûr", sondern auch sehr viele andere, von denen man hoffen darf, dass ihr musikalisches Vermögen auf einer höheren Stufe steht als ihr Humor. In diesen Tagen der geheimen Deutungen mag die Verwirklichung des Gedankens für manche Geister möglicherweise schwierig sein, dass irgend eine Musik wirklich genau das ausdrücken kann, wozu sie sich bekennt, und gerade aus diesem Grunde scheint es kaum möglich, des Komponisten Absicht misszuverstehen, oder seinen wilden Zecherchor in „Auerbachs Keller" für etwas anderes zu halten, als er in Wahrheit ist: eine Parodie auf die traditionelle Fuge über das Wort „Amen", — nichts mehr und nichts weniger! Nichts kann jedenfalls die Meinung rechtfertigen, dass sein Autor im allgemeinen Fugen hasste, oder gar Fugen in kirchlichen Werken. Selbst der Umstand, dass er die Möglichkeit einer Fuge über das Wort „Amen", die alle Merkmale eines aufrichtigen religiösen Gefühles besitzen würde, verneinte, gibt keine Berechtigung zu solcher Annahme.

Über diesen letzten Punkt spricht er sich selbst in einem Brief an den Abbé Girod[1]) sehr deutlich aus: „Zweifelsohne könnte man", sagt er, „eine glänzende Fuge schreiben, die den frommen Wunsch: „Amen" auszudrücken vermöchte, aber sie müsste langsam im Tempo, voll Zer-

[1]) Correspondance inédite, Lettre LXXXIII.

knirschung und sehr kurz sein. Während man nämlich den Sinn eines Wortes wohl auszudrücken vermag, kann dieses Wort nicht oftmals wiederholt werden, ohne dass es lächerlich würde." Beide Male, in diesem Briefe und in einem Artikel über Beethovens Messe in D, den er zwanzig Jahre vorher geschrieben,[1]) greift er die überlieferte Fuge über das „Amen" an, die er als im Gegenteil für „rasend, gewalttätig und stürmisch" brandmarkt, und die „nichts weiter zu sein scheint als ein Chor von Zechern, in den sich donnerndes Gelächter mischt, da jede Stimme auf der ersten Silbe des: „a . . . a — a — a — amen" vokalisiert und dadurch eine sehr groteske und unfeine Wirkung hervorruft." Er bemerkt sehr richtig, dass, wenn der Chor statt 200 Takte lang „Amen" zu jauchzen, sich plötzlich auf den Ausdruck seiner Gefühle auf französisch (oder deutsch) besänne und im allegro furioso die Silben „So — so — so — so — ist — ist — es —" sänge, die meisten, die nur irgend ein musikalisches Empfinden besitzen, doch wohl eingestehen müssten, dass das eine Karikatur jeder religiösen Empfindung sei. Und in der Tat, gerade diese sinnlose Wiederholung desselben Wortes rief weit eher als die musikalische Form, in der sie dargestellt war, seinen Unwillen hervor und liess sie ihn (in den Worten seines Mephistopheles) als die „bestialité dans toute sa candeur!" bezeichnen. Und dieser sein Unwille muss wirklich sehr heftig gewesen sein, dass er es ertrug, Flecke auf seiner Sonne „Beethoven" zu finden. „Ist der Gedanke nicht herzzerreissend, dass Routine genug Macht sich bewahrt hat, um zu sehen, dass sich selbst ein Beethoven einen Augenblick vor ihr verneigt?" Ja, er bemerkt bei Gelegenheit der Aufnahme Reicha's, des Freundes und Genossen des Bonner Meisters, dass „les amen vocalisés" ein Barbarismus wären, der nur bestände, weil er Gewohnheit sei.

Der Humor der burlesken Fuge in: „Beatrice und Benedikt" ist feiner als der im „Faust", aber er illustriert Berlioz' tiefwurzelnde Überzeugung im diesem Punkte besonders augenscheinlich, — nämlich, dass die blosse Form ohnmächtig ist, irgend etwas auszudrücken und dass „der bestimmte Ton einer musikalischen Komposition weder machtvoller noch wahrhafter ist, weil sie z. B. in einem unendlichen Kanon geschrieben."[2])

Die sinnlosen Worte[3]) dieses grotesken Epithalams (Hochzeit-

---

[1]) Journal des Débats, 25. Januar 1835.

[2]) Mémoires, ch. XXXIX.

[3]) O sterbt, ihr holden Gatten,
Von Liebe ganz berauscht!
Ihr dürft nicht überleben
Der Stunde höchstes Glück!

Übersetzung nach Richard Pohl, siehe: „Gesammelte Schriften", Bd. III, S. 194.

gedichtes) in Fugenform zu behandeln, ist so ungefähr das letzte, wovon ein Komponist, der nur eine Idee von der Zweckmässigkeit der Dinge hat, träumen würde. Aber natürlich, das ist dem Kapellmeister Somarone (einer Figur der Oper) vollkommen gleichgültig. Er will lieber seine eigene Geschicklichkeit leuchten lassen, als irgendwie eine Anpassung an die Worte in Erwägung ziehen. Überdies sucht er seinen Gebrauch von der schulmässigen Form absolut damit zu rechtfertigen, dass er erklärt: „Das Wort ‚Fuge' kommt her von fuga = Flucht; ich habe deshalb eine Fuge mit zwei Subjekten gewählt, um das junge Ehepaar an die Flucht der Zeiten zu erinnern! Beide Subjekte haben einen ganz verschiedenen Charakter, — das eine lacht, das andere weint, — Tod und Leben — alles ist darin!!"[1])

Können die glühendsten Verehrer der Fuge für sie eine grössere Ausdruckstiefe verlangen? Jedoch, es ist kaum zu hoffen, dass diese entzückende Ironie allgemein gewürdigt werden wird, da ja die offenkundige Parodie des burlesken Amen noch immer missverstanden wird.

Die strengen Fugen über das „Kyrie Eleison" waren Berlioz ebenfalls ein Greuel, und zwar aus demselben Grunde, den er den Fugen über das Wort „Amen" vorgeworfen hatte.

Wir wissen aus seinem: Traité d'instrumentation, dass er schnelle Fugen verwarf, da sie „dem sanften Charakter frommen Gebetes, tiefinnerster Betrachtung oder gar religiöser Scheu und Furcht" widersprächen.

Berlioz hasste die Fuge nicht, aber er verwarf ebenso vollständig und schroff ihre unangebrachte Einführung in kirchliche Werke, wie er unter den gleichen Bedingungen den Walzerrhythmus verabscheut haben würde. Ihm unterzuschieben, dass er andererseits in die Fugenform „an sich" gerade besonders verliebt gewesen wäre, wäre ebenfalls gehässig. Er missbilligte Virtuosität in jeder Gestalt und rechnete die Akrobatenkünste der Kontrapunktiker unter dieselbe Kategorie wie solche von Sängern oder Instrumentalisten. „Ars est celare artem," war sein Motto, und er hasste alles, was nur irgend die Geschicklichkeit des Komponisten oder Ausübenden auf Kosten der ausdrücklichen Vorzüge der Musik ins Licht setzte.

Kurz und gut, mag man Berlioz auch nicht für einen grossen Harmoniker und Kontrapunktisten halten, so wusste er doch in dieser Hinsicht mehr, als seine Gegner behaupten, und sicherlich entstanden einige Vorwürfe, dass er die Fuge hasse, keineswegs daraus, dass er irgendwie zu ungeschickt war, in dieser Form zu komponieren. Seine Regellosigkeit war hier nicht grösser als in seiner symphonischen Musik. Dass er an den Gebrauch der Fuge in ihrer etwaigen Ausdehnung auf die

[1]) Pohl. A. a. O.

Kirchenmusik glaubte, ist nicht nur durch seine eigenen Fugen in seinen drei grossen Kirchenwerken und in seinem Hymnus der „Elevation" für Harmonium bewiesen, sondern auch durch seine Preisfuge Lesueurs über: Quis enarrabit coelorum gloriam, in der die Fugenform vollkommen den Ausdruck erhöht. Dass er ferner sogar ein fugiertes Amen für möglich hielt, ist, wie oben erwähnt, durch seinen Brief an den Abbé Girod erwiesen. Dass er an beides, an die Fuge wie an ein Fugato, für allgemeine Zwecke glaubte, erhellt aus den meisten seiner Kompositionen.

Unter anderem sind auch Berlioz' Gedanken über die Programmmusik gewöhnlich missdeutet oder missverstanden worden. Viele glauben wirklich an Arnals Karikatur von Berlioz auf einem Maskenball in der Pariser Oper, wo er eine komische Ansprache an das Orchester richtet, in der er verkündet, er beabsichtige eine Symphonie über den „Code civile" aufzuführen, und erklärte, dass die Musik alles mögliche ausdrücken könne, „selbst die Kunst, jemandes Krawatte zu binden".

Berlioz kannte tatsächlich die Grenzen der Musik vielleicht besser als mancher seiner Nachfolger! In seinem Vorwort zur „Fantastique" legte er die goldene Regel nieder, dass die Programmmusik — „ganz abgesehen von einer dramatischen Absicht des Autors", genug des Interessanten in sich selbst berge! Und in der „Romeo und Julie-Symphonie" zeigte er deutlich, dass er nicht an eine Musik glaubte, die etwa die Kraft besass, dass man beim Anhören schon auf eine Szene oder Situation, mit der man nicht vertraut war, schwur. Und diese Meinung vertritt er auch in einer Fussnote zu dem Satze, in dem er — ganz nach Garricks Anschauung von der Tragödie — den Tod der beiden Liebenden schildert, und der nach seiner Angabe ausgelassen werden könne — ausgenommen für diejenigen Zuhörer, die mit Garricks Auffassung vertraut, „was wohl 99mal von 100 der Fall". — Das Gesetz, dass die Musik keine unbekannten Vorgänge schildern, sondern bloss bereits bekannte illustrieren könne, verbunden mit dem Gesetz, dass die Musik, ohne Rücksicht auf ein Programm immer ein inneres Interesse hervorrufen müsse, lässt sich im allgemeinen trotzdem nicht als Norm für Berlioz' Schaffen aufstellen — aber gewiss sollten beide Gesetze mehr als Regel, denn als Ausnahme respektiert werden.

An Hector Berlioz.

Wie gross ist nicht dein Zauber, grünes Reis,
Dass mich dein Anblick so erhebt und rührt,
Obwohl ich deutlich kaum zu sagen weiss,
Was als lebend'gen Hauch die Seele spürt.
Glücklich der Wandrer, den vor Sonnenglut
Beschirmt der Linde säuselnd Schattendach,
Sanft ruht er unter ihrer Zweige Hut,
Verträumet süss des Weges Ungemach,
Doch dreimal glücklich, wer den steilen Fels
Des Helikon erklommen, unermattet,
Dess Fuss sich netzt am Rand des ew'gen Quells,
Dess heisse Schläfe Lorbeer kühl umschattet.
Drum steh ich gern vor Marmorbildern still,
Vor Geistesheiden mit bekränzten Stirnen,
Weil sich mein Herz den Kranz fast deuten will
Wie Morgenglühn um hohe Alpenfirnen.
Doch doppelt freudig bin ich heut bewegt,
Weil mir vor Augen, lebend und verklärt,
Ein stolzes Künstlerhaupt den Lorbeer trägt,
Den ich im Geist ihm tausendmal gewährt.
Seht her, ihr Jünger echten Künstlertums,
Hier einen Kämpfer aus der ersten Reih'!
Freut euch des Meisters, freut euch seines Ruhms,
Der euch ein Sporn zu kühnem Streben sei!
Sieh her, du müss'ger Haufen, feiler Tross,
Der flüchtig buhlt um flüchtiges Geniessen,
Hier einen Reiter auf dem Flügelross,
Hier eine Stirn, um welche Lorbeern spriessen.
Frankreich, sieh her auf deines Künstlers Haupt,
Für den du keinen Ehrensessel hast;
Man hat sich schüchtern den Versuch erlaubt,
Ob ihm vielleicht ein deutscher Lorbeer passt.
Und wenn ein Denkmal einst bei dir ihm glänzt,
Wenn spät dein Herz sich seiner Kunst erschloss,
So haben wir den Lebenden bekränzt
Und nannten stolz ihn unsren Berlioz!

So sang einst ahnungsvollen Geistes ein deutscher Dichter und Tondichter, und der dies sang, er selbst hat wahrlich lange genug darauf warten müssen, bis sein Vaterland, das des grossen Franzosen Genie so frühe jubelnd anerkannt, auch ihm schüchtern den deutschen Lorbeer reichte. Doch darum bangte er nicht: dem gewaltigen Beherrscher des Orchesters den Pfad in Deutschland zu ebnen, war er neidlos stets freudig besorgt, und wie er später für Wagner kämpfte, da er diesen noch den phantastischen Gallier überragenden deutschen Meister näher kennen lernte, so leuchtete neben Liszt, dem edlen Freunde, der Name Berlioz nicht

minder hell im Herzen unseres Peter Cornelius, der sich stolz-bescheiden einen

blassen Lisztianer
Bis zum letzten Ton und Hauch,
Berlioz-, Wagner-, Weimarianer
Einen Cornelianer auch

einst nannte. „Ich komme nach Weimar," erzählt er in seiner liebenswürdigen kleinen Autobiographie, „ich höre Berlioz, stürze über seine Partituren her, studiere Tag und Nacht darüber — und war ganz verliebt in diesen Benvenuto Cellini." Das war im Frühjahr 1852. Im November veranstaltete dann Liszt in Weimar eine Berliozwoche, die zwei Aufführungen des Benvenuto Cellini unter Liszt und ein von Berlioz selbst geleitetes Konzert (Romeo und Julie vollständig, sowie die zwei ersten Teile des Faust) umfasste. Aber Cornelius, der gern dabei gewesen wäre, war gerade in Soest (Westfalen) und scheute die Kosten der weiten Reise. Doch hatte er dann im Oktober 1853 gelegentlich des von Liszt geleiteten Karlsruher Musikfestes Gelegenheit, wenigstens den zweiten Teil der Romeo-Symphonie zu hören. Persönlich lernte er den verehrten Meister erst am 12. Dezember 1853 gelegentlich einer „Kunstfahrt nach Leipzig" kennen — und just unter diesem Titel hat Cornelius dann seine Erlebnisse in einem entzückenden Capriccio beschrieben, das er in der ersten Nummer des Jahrgangs 1854 der Berliner Musikzeitung „Echo", die heute kaum mehr dem Namen nach bekannt ist, veröffentlichte.[1]) Berlioz selbst, der es zu Gesicht bekam, schrieb am 15. Januar 1854 darüber an Liszt: „Remercie mille et mille fois Mr. Cornelius . . . de son charmant et spirituel article de la gazette musicale de Berlin", und scherzend setzt er hinzu: „Il me comble; tu communiques tes mauvaises qualités à tout ce qui t'entoure." Doch lassen wir nun Cornelius selbst das Wort ergreifen.

. . . In Leipzig ziemlich erstarrt angekommen, hatten wir den guten Einfall, uns aus dem Waggon in mehrere Droschken zu begeben und so nach dem Hôtel de Bavière zu fahren, wo auch Hector Berlioz einstweilen abgestiegen war, da er in der Pariser Akademie keinen Platz finden konnte. — Ja! keinen Platz finden konnte! Dies leichtsinnig hingesprochene Witzwort hat schwermütigen Ernst genug in sich, und dieser Ernst ist ersichtlich genug in den von bittern Erfahrungen gefurchten Zügen des Meister Berlioz ausgedrückt. Mag augenblickliches Unwohlsein immerhin zu seiner Verstimmung beigetragen haben, ich schiebe dieselbe rücksichtslos und mit dem herzlichsten Ärger auf die ewige alte Komödie, in welcher ein verkanntes Genie

[1]) Die gesammelten Aufsätze von Peter Cornelius, die auch diesen hier nur auszugsweise mitgeteilten Artikel vollständig enthalten, erscheinen demnächst von mir herausgegeben bei Breitkopf & Härtel. Eine Neuausgabe der Gedichte (von Prof. Dr. A. Stern redigiert) und eine erstmalige Sammlung der Briefe (besorgt von Prof. Dr. C. Cornelius) wird sich daran anschliessen.

die Hauptrolle spielt und ein Haufen feiler Rezensenten den Chor bilden. Wird man diese Künstlertragödie auch in Deutschland, auch bei dem dritten Versuch des französischen Tonkünstlers, seine wohlerworbenen Heimatsrechte bei uns geltend zu machen, ohne weiteres bis zum letzten Akt durchführen, um später, wenn der Vorhang gefallen ist, den Helden hervorzurufen? Lassen wir doch der Pariser Akademie ihren Reber,[1]) dem ich ja seinen wohlverdienten Platz von Herzen gönne, aber nehmen wir doch dagegen Berlioz in die grosse unsichtbare Loge unsrer unsterblichen Meister auf, wie er es verdient. Möge doch endlich auch Berlin [den Städten] Weimar und Braunschweig nachfolgen, möge dem Franzosen Hector ein deutscher Habeneck[2]) erstehen, der ungeachtet des Gelächters unwissender Musiker seinen Beethoven durchsetzte. Ihr Berliner Symphonie-Dirigent Taubert[3]) sollte sich eine Ehre daraus machen, statt aus altem Partiturenkram Werke, wie den „Beherrscher der Geister" von Weber, oder „Lodoiska" von Cherubini hervorzusuchen, sich mit Fleiss und Aufopferung in Berliozsche Partituren hineinzustudieren, um sie dann nicht etwa mit zwei Proben, sondern mit so vielen, als nötig sind, um auch den unfähigsten Orchesterspieler in das richtige Verständnis derselben einzuweihen, vor das Publikum zu bringen. Sprecht mir nicht von dem Geschmack des Publikums; wenn irgendwo, so wird Berlioz in Berlin verstanden werden, und der Dirigent, welcher dort Berlioz siegreich zur Geltung bringt, wird eine entschiedene Majorität für sich haben. Wo Bach und Beethoven oben auf sind, wird auch das dritte grosse B am ersten Anerkennung finden.[4]) Sputet euch deshalb, ihr Berliner Kapellmeister, heraus mit Berlioz! Stellt ihn mit Fleiss und Beharrlichkeit auf das glänzende Piedestal der Berliner Kapelle, und er wird kühn und ebenbürtig neben euren Herren stehen! Sputet euch, wenn ihr nicht wollt, sind andere da. Ich kenne dort den Preis-Ulrich,[5]) der mit Monstre-Partituren umzugehen versteht, wenn der den Taktstock einmal schwingt, wird's an Berliozschen Werken nicht fehlen. Heraus mit Berlioz also, nicht erst warten, bis die Leute tot sind! Munter, Kinder! Munter! Morgen, morgen, nur nicht heute, sagen alle faulen Leute! Also frisch drauf los! B—B—B—! Halten Sie mir diesen ermunternden Zuspruch an Ihren Symphonie-Dirigenten zugut und folgen Sie mir durch ca. 12 Grad Kälte in die Räume des Gewandhauses, wo Berlioz nach zehn Jahren zuerst wieder vor das Leipziger Publikum trat. Vater Beethoven nahm ihn mit seiner heitersten jovialsten Miene an der Hand (man spielte die achte Symphonie zu Anfang) und sagte: sieh, liebes Leipzig, dies ist mein Sohn Berlioz. Wie man denn auch, wenn man eine alte Tante besucht, nicht gleich durchs Zimmer springt und mutwillig an die Fenster trommelt, so nahm Berlioz auch ganz bescheiden Platz und fing ein Gespräch an, wie es für gesetzte Leute passt. Er begann die Reihe seiner Kompositionen nämlich mit der „Flucht nach Ägypten",

---

[1]) Napoléon Henri Reber (1807—1880), Elsässer von Geburt, als Instrumentalkomponist lange über Berlioz gestellt, war damals (1853) gerade an Stelle Onslows in die französische Akademie gewählt worden.

[2]) François Antoine Habeneck (1781—1849), ebenfalls deutscher Abstammung, entfaltete als Leiter der durch ihn berühmt gewordenen Pariser Konservatoriums-Konzerte eine segensreiche, auch von Wagner in Paris bewunderte Wirksamkeit.

[3]) Wilhelm Taubert (1811—1891).

[4]) Das Wort von den „drei grossen B" wurde später durch Bülow neu geprägt und zum geflügelten gemacht; freilich setzte er statt Berlioz Brahms ein!

[5]) Huge Ulrichs zweite Symphonie (Symphonie triomphale) war 1853 von der belgischen Akademie preisgekrönt worden.

deren Entstehung ich als Ihnen bekannt voraussetze. Der Komponist Berlioz wetteifert hier mit dem Kritiker und Feuilletonisten desselben Namens, der hohen Kritik ein Schnippchen zu schlagen und den Verehrern der guten alten Zeit eine geniale Notlüge als Wahrheit anzubinden. Er schreibt diese modernste Komposition, welche in jedem Ton die naivste Frömmigkeit atmet, einem fingierten französischen Komponisten[1]) zu, der vor fast 200 Jahren gelebt habe, und führt damit die Pariser auf die liebenswürdigste Weise hinters Licht. Nennen Sie mir ein Mitglied der Pariser Akademie, welches versteht, einen ähnlichen frommen Witz zu machen, zu lügen, indem man die lauterste Wahrheit sagt, und ich will mich nicht länger ärgern, dass man einem Berlioz den Ehrenplatz in diesem Institut versagt. Man wird dies Werk noch in späten Zeiten im Familienkreise zur Weihnachtszeit singen und sich wundern über die Frömmigkeit des verschrieenen 19. Jahrhunderts. Das Orchester besteht aus einem Quartett von Streichinstrumenten, aus Flöten, Oboen, Klarinetten und Englisch-Horn. Der Text wird von einem gemischten Chor und einem Solo-Tenor vorgetragen, welch ersterer in Leipzig durch Dilettanten und Thomasschüler befriedigend, letzterer aber von Herrn Schneider[2]) ganz vortrefflich und in der edelsten Weise ausgeführt ward. — Tante Leipzig hörte ganz andächtig zu und freute sich, in dem jungen Hector, von dem es nur wilde Streiche vermutet hatte, einen so gesitteten Mann kennen zu lernen, der mit wenig Mitteln trefflich hauszuhalten wusste. Sparsamkeit ist bei haushälterischen Leuten, die gegen pietätloses Wirtschaften mit teuren Ersparnissen empört protestieren, immer eine gute Empfehlung. Nun aber folgten die drei ersten Sätze der Harold-Symphonie. Berlioz knüpft hier unmittelbar an Beethoven an, wo er in der Pastoral-Symphonie eine Reihe von Bildern vor die Augen der Seele stellt, in welchen er das empfindende Herz über dem Gegenstand schweben lässt und es mit seligem Jubel durch die von Menschen und Kreaturen belebte Natur leitet. Berlioz aber stellt auf den glutfarbigen Hintergrund italischer Landschaft ein sehnsüchtig aufblickendes Menschenbild. Fühle ich es recht heraus, so ist es der polyphone spezifische Musiker, welcher den Poeten Berlioz zwingt, für die Fülle seines vielstimmigen Ausdrucks eine dramatische Gestalt innerhalb der Symphonie zu schaffen, damit das Weben der Natur und der über ihr waltende Geist nicht mehr allein sei, sondern, dass die fühlende Menschenseele dazutrete, um im Ringen nach dem Verständnis beider beide ergänzend zu verstehen und zu geniessen. Diesem Drange verdankt die Solo-Bratsche dieser Symphonie ihr Dasein. Es ist nun nicht mehr eine Reihe von Naturbildern, wie sie in ihrer Wirkung auf das Gemüt in der Pastoral-Symphonie dargestellt sind, sondern das Gemüt selbst ist hier der Held und die Beziehungen dieses besonderen Gemütes zu den wechselnden Scenen der Natur sind der Gegenstand der Berliozschen Tondichtung. Haben wir also wirklich neben dem spezifischen Musiker einen Dichter vor uns, so erhöhen sich plötzlich die Ansprüche, die wir nun an beide zu machen haben. Wir verlangen von dem Dichter einen logischen Zusammenhang, die Begründung einer innern Notwendigkeit in der Folge der einzelnen Teile seines Gedichts. Wir wünschen, Zeugen einer handelnden Innerlichkeit zu sein, sie fortschreitend sich entwickeln, untergehen oder sich verklären zu sehen. Hier aber, wo wir diese erhöhten Anforderungen an Berlioz stellen, die sein eignes Beginnen in uns steigernd hervorrief, befriedigt uns Berlioz nicht, oder nur halb. Doch müssen wir bedenken, dass Berlioz, welcher den Impuls zum musikalischen Schaffen meist durch poetische Grössen, wie Shakespeare, Goethe, erhält, hier durch

[1]) „Pierre Ducré."
[2]) Karl Schneider (1822—1882), renommierter Tenorist.

Byron angeregt ist. Auch Byrons Harold ist kein handelnder, sondern nur ein wandelnder Held, dessen erhabene Trauer über die Vergänglichkeit alles Grossen und Irdischen, kontrastiert durch die Schilderung der unvergänglich schönen Natur, auch in diesem Gedicht zu keiner Spitze sich emporringt, sondern in Wellenwindungen sich fortbewegend, im selben Niveau bleibt. — Ich fühle, dass ich zu weitschweifig werde, und möchte es doch gern bei weitem mehr sein. Doch daher erzähle ich Ihnen sogleich, dass Herr David[1]) in jenem Konzert das Bratschen-Solo mit tief eingehendem Verständnisse spielte, so wie auch diesem Künstler Anerkennung für das echt künstlerische Entgegenkommen gebührt, welches er Berlioz gegenüber ausserhalb des Konzertsaals einhält. Tante Leipzig aber rückte verlegen an ihrer Gewandhaushaube, als der Andächtige so modern schwärmte.[2]) Nun aber kam die „Fee Mab". Als nach dem Vorüberrollen dieses Nussschalen-Feenwagens voll Quintessenz Shakespearschen Humors eine kleine, aber sachverständige Partei zu applaudieren wagte — machte sich der Ärger darüber in Zischen Luft, welchem dann aber die kleine, aber sachverständige Partei ein durch manche andre Stimme verstärktes, sonores, leidenschaftliches Bravo entgegenstellte, worauf der zu neuem Zischen zusammengepresste Luftvorrat sich bestürzt zurückzog und anderweitige Auswege suchte, auf welchen wir ihm nicht folgen wollen. — Dem zarten Vortrag des Tenoristen, Herrn Schneider, gelang es mit dem „Schäfer aus der Bretagne"[3]) wieder etwas Öl auf die von den vollen Backen des humoristischen Äolus zu stürmischem Widerstreit aufgeregten Wogen zu giessen. Sie legten sich dann auch, denn hier konnte man sich Gott sei Dank wieder einmal sagen: wie einfach! — Es folgte nun die Scene aus „Faust", in welcher Mephisto ihn „einsingen" lässt. So einzig auch in dieser Komposition das magisch Einschläfernde dieses wunderbaren Sandmanns, die schwer niedersinkenden Augenlider, die vom Schauen des Schönsten ermüdet sich schliessen, um noch viel herrlicheres im Traume zu schauen, geschildert sind, so sehr das Werk von Schönheiten träuft, war es dennoch für heute fast zu viel, wenn man bedenkt, dass dem Publikum alles neu, und ausserdem die achte Symphonie von Beethoven vorangegangen war. War die Tante also vielleicht unter dem magnetisch sie bestreichenden Blicken des dunkeläugigen Hector sanft eingenickt, so konnte sie nun doch seinen lustigen Geschichten vom „Römischen Karneval" ein Lächeln nicht versagen, und der letzte Applaus nach dieser Ouvertüre klang etwa wie ein gnädiges: „Sprich einmal wieder vor, wenn du vorbeikommst."[4]) Mir aber gönnen Sie zum Schluss für meinen modernen Lieblingsmeister, für den stolzen und kühnen Helden Hector, für den vielstimmigen Komponisten und vielseitigen Schriftsteller Berlioz, für den grossen

---

[1]) Ferdinand David (1810—1873), der berühmte Violinist.

[2]) Berlioz sagt in seinen Memoiren II, 344 darüber (Paris, 18. octobre 1854): „À Leipzig aussi, bien qu'on entende aujourd'hui ma musique avec d'autres oreilles qu'en temps de Mendelssohn (à ce que j'ai pu voir, et à ce que m'assure Ferd. David), il y a encore quelques petits fanatiques, élèves du Conservatoire, qui me regardent, sans ssvoir pourquoi, comme un destructeur, un Attila de l'art musical, m'honorent d'une haine forcenée, m'écrivent des injures et me font des grimaces dans les corridores de Gewandhaus quand j'ai le dos tourné."

[3]) „Le jeune pâtre breton" von Berlioz (No. 5 der „Fleurs de landes").

[4]) Berlioz selbst schrieb aus Leipzig an seinen Apostel Griepenkerl, den Verfasser der Brochüre „Ritter Berlioz in Braunschweig": Tout le monde dit que j'y ai obtenu un grand succès. Il faut bien le croire malgré le froideur de ce public que je ne pouvais m'empêcher de comparer à l'ardeur du public de Brunswick.

Humoristen des 19. Jahrhunderts, eine kleine Lärmfanfare anzustimmen. Wie sein grosser Liebeskanon in der Karneval-Ouvertüre, diese eines Correggio würdige Umarmung zweier Liebenden, von dem Gewühle und Lärm des Karnevals verschlungen wird, um die Getrennten durch hunderterlei Hindernisse und Masken-Missverständnisse sich durchwinden und wiederfinden zu lassen, so umarmt der liebevolle Ton-Genius Berlioz die Muse und sieht lächelnd auf das wogende Treiben, versunken in trunkne Umarmung. Da werden Stimmen laut, „Seht da," ruft ein Polichinell auf die Liebenden deutend: „Amor und Psyche!" Und der grosse Haufen bildet ehrfurchtsvoll Spalier vor der Gruppe, in welcher er die Statuen seiner grossen Meister, in blühendes Leben verwandelt, erkennt und bewundert.

Von nun an wurden die Beziehungen zwischen Berlioz und Cornelius immer reger:[1]) Cornelius, der schon den „Benvenuto Cellini" und „La fuite en Égypte" für Weimar und Leipzig übersetzt hatte, übertrug nun noch den Rest der „L'Enfance du Christ" sowie ferner „Lélio", „Les Nuits d'Été" und „La Captive" ins Deutsche zur höchsten Zufriedenheit von Berlioz, der, unserer Sprache trotz seines langen Aufenthaltes in Deutschland nicht mächtig, einmal an Liszt schreibt (14. November 1854): „On me dit que la traduction allemande est très bien faite et je te prie de remercier très particulièrement mon exact et spirituel traducteur." Und ein halbes Jahr früher (31. März 1854) heisst es: „Remercie de ma part Mr. Cornelius pour la peine qu'il s'est donnée et qu'il se donne, je ne sais comment reconnaître de telles marques d'intérêt et de sympathie", und stets fügt der Meister in seinen Briefen an Liszt einige liebenswürdigen Worte für seinen deutschen Apostel bei. In der Tat, es hat vielleicht zur Verbreitung der Berliozschen Vokalwerke bei uns kein Umstand mehr als die trefflichen, gleich einem Originalgedicht erscheinenden Übersetzungen von Cornelius beigetragen. Wenn unser gesamtes ausländisches Opernrepertoire in so mustergültiger Weise übersetzt würde, dann könnte ein guter Teil der jetzt so berechtigten Klagen über die Stillosigkeit romanischer Opern auf deutschen Bühnen verstummen. — Schade nur, dass die direkte Korrespondenz beider Männer nicht mehr vorhanden ist; sie liesse, wenn sie auch wohl kaum umfangreich wäre, da fast alles durch Liszts Hand ging, doch interessante Schlüsse auf das Verhältnis dieser so verschieden gearteten und doch durch die begeisternde Macht der Musik so eng verbundenen Naturen ziehen. Der Einfluss, den Berlioz auf Cornelius übte,

[1]) Einen zweiten aus der Weimarer Zeit (also 1853—58) stammenden Artikel über Berlioz hat Cornelius laut Angabe in seinem grossen Arbeitsbuch in der Pariser „Gazette musicale" veröffentlicht — wahrscheinlich in einer von der Fürstin Wittgenstein herrührenden französischen Übersetzung. Der bekannte Berliozschriftsteller J. G. Prod'homme in Paris, der sich auf meine Anregung hin einer Nachforschung widmete, hat ihn leider nicht entdecken können. Vielleicht ist einer der Leser dieses Aufsatzes so glücklich, ihn zu finden und mir näheres durch die Redaktion der „Musik" mitzuteilen.

hatte zweifellos etwas Dämonisches, dem Einfluss Wagners auf ihn eng Verwandtes; und wie er diesem bei aller Selbständigkeit der Empfindung und Erfindung im „Cid“ und in der „Gunlöd“ Tribut zollen musste, so war sein erstes eigenstes Werk, der „Barbier von Bagdad“, wie er selbst zugab, nicht frei von Berliozschen Einflüssen. „Das tut aber nichts! Das Ganze ist doch eigentümlich und gehört mein,“ setzt er diesem Bekenntnis an Liszt (12. Oktober 1855) hinzu. Und damit hat er Recht behalten: so organisch wie Berlioz das deutsche Musikempfinden mit seinem eigenen verschmolz, in dem Maasse hat Cornelius die Anregungen, die der ausländische Meister ihm gab, als Eigentümliches in sich aufgenommen. Und so schliesst er einen schönen Artikel über das Fest des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ im Jahre 1867 mit den Worten: „Das fühlen wir alle: was wir Deutschen den Franzosen von unserem Gluck lassen müssen, der nur auf dem von ihnen bebauten Boden der grossen Oper sein Höchstes erreichen konnte, das müssen sie uns in Berlioz reichlich wiedergeben, der nur an Beethoven, nur an der deutschen instrumentalen Durchbildung zur vollen Reife und zur vollen Wirkung gelangte.“ „In diesem Sinne“ brachte auch Cornelius in Wien 1866 auf Berlioz seinen schönen Toast aus, der mit den Worten schloss:

Du ritterlicher Sänger,
Du Künstler gross und kühn,
Dir soll aus deutschem Herzen
Ein Kranz der Liebe blühn!

Weil reich im Feuergeiste
Ihr Bild sich Dir erschloss,
Hoch an Germanias Herzen,
Hoch Hector Berlioz!

Berlioz-Karikatur von Cham. 1862.

IST DER „LELIO“ VON BERLIOZ AUFFÜHRBAR?

von Richard Sternfeld-Friedenau

Lelio oder die Rückkehr ins Leben“ ist die 1831 entstandene Fortsetzung der „Symphonie Fantastique“. Während diese jetzt wohl das am häufigsten gehörte Werk von Berlioz ist, blieb „Lelio“ fast unbekannt. Der Grund dafür wird aus dem folgenden hervorgehen.

Die „Fantastique“ schildert mit orchestralen Mitteln die Traumbilder eines durch Opium berauschten Künstlers. Im „Lelio“ ist dieser „Artiste“ wieder erwacht; er tritt als handelnde Person auf und zwar als die einzige dieses „Monodrame Lyrique“. Wir haben es somit mit einer ganz besonderen Schöpfung des ebenso genialen wie bizarren Franzosen zu tun, die gewiss in kein ästhetisches Schubfach unterzubringen ist. Hier soll nur kurz erörtert werden, ob eine wirkliche Darstellung möglich ist, die ohne Frage ein interessantes Werk wiederbeleben könnte.

Die Handlung vollzieht sich im Proszenium einer Bühne vor einem geschlossenen Vorhang, hinter welchem Chor, Soli und Orchester stehen und sämtliche Musikstücke (bis auf das letzte) unsichtbar ausführen.

1. Monolog: Lelio tritt ins Proszenium, schwach und wankend: „Gott, ich lebe noch!“ Der ganze schauerliche Traum der „Fantastique“ zieht an ihm vorüber. Dann gedenkt er seines Freundes Horatio und dessen Lieblingsliedes:

1. Musikstück: Goethes „Fischer“, von einem Tenor (Horatio) hinter dem Vorhang gesungen. Zwischen der 1. und 2. Strophe spricht Lelio nur wenige Sätze; zwischen der 2. und 3. spielen die Geigen die „Idée fixe“ aus der „Fantastique“, wozu Lelio ruft „Sirene! Sirene! Mir bricht das Herz!“

2. Monolog: Lelio denkt an Hamlets Monolog „Sein oder nicht sein“; dann an die Szene, wo der Geist von Hamlets Vater erscheint: sie hat ihn schon lange zur Komposition gereizt. Er hört das Stück gleichsam von seinem Innern vorgetragen, während er sich auf ein Ruhebett streckt.

2. Musikstück: Geisterchor, unisono mit Orchester.

3. Monolog: Lelio preist Shakespeare, dessen Verächter die verständnislosen Routiniers und Theoretiker sind, die in der Kunst nur den Schlendrian, den Sinnenkitzel wollen. Aus dieser konventionellen Gesellschaft will Lelio fortstürmen: „in die Abruzzen zu den Banditen, das ist Leben!“

3. Musikstück: Räuberlied. Männerchor mit Bariton-Solo des Hauptmanns.

4. Monolog: Lelio's Extase geht in Wehmut über, er weint. Er sieht die Geliebte, Hoffnung auf Glück zieht in sein Herz. Er hört sich selbst zur Harfe singen.

4. Musikstück: Hymnus des Glücks, von einem Tenor gesungen, gleichsam Lelio's eigene Stimme.

5. Monolog: Lelio beklagt, dass ihm wahre Liebe nie zuteil geworden. Dann

würde er in den Armen der Geliebten sterben und eine Äolsharfe über seinem Grabe die Erinnerung früheren Glückes verhauchen.

5. Musikstück: die Äolsharfe. Zartestes Orchesterstück, dessen Klarinettenmelodie den Gesang des Glücks-Hymnus wiederholt.

6. Monolog: Lelio (lebhaft) verscheucht alle schmerzlichen Erinnerungen und Träume: die Musik soll ihn trösten, er will ausführen, was ihn lange beschäftigt hat: die Komposition zu Shakespeares „Sturm": Fernando seufze, Miranda lächle, der wilde Caliban brülle und tanze, und Prospero gebiete den Geistern. Da gerade eben sich Lelio's Schüler (Sänger und Spieler) versammeln, will er von ihnen die Skizze vortragen lassen. Er geht ab, der Vorhang erhebt sich, auf der Bühne sieht man Chor und Orchester. Lelio tritt wieder auf. Nach einer Ansprache an die Ausführenden dirigiert er das

6. Musikstück: Die Phantasie über Shakespeares „Sturm". Chor (ohne Bässe) und Orchester (nebst Klavier).

7. Monolog: Lelio entlässt dankend die Musiker. Der Vorhang schliesst sich wieder. Lelio allein. Das „ideale" Orchester spielt noch einmal die „Idée fixe" der „Fantastique". Lelio (schmerzlich): „Nochmals!" Tremolo der Streicher. Schlussakkord der Flöten, dazu Lelio: „Nochmals — und für immer!" Er geht ab. —

So der Inhalt des „Lelio". Er enthält Stücke, die zu den besten Eingebungen von Berlioz gehören. Der Geisterchor ist voll düsteren Schauers, die „Äolsharfe" mit ihrer in einen Sack gesteckten Klarinette und den Arpeggien der Harfe und Streicher epochemachend für Instrumentation, vor allem die „Sturm-Phantasie" ein weitausgeführtes Stück voll Leben und Poesie, reizvoll in der Färbung des Chors und Orchesters, in der ganz italienischen Chor-Melodie, in der Episode des Caliban, der ein Vetter des Polyphem, Osmin, Fafner ist, wenn auch nur instrumental dargestellt. Interessant hier die Verwendung des Klaviers (zwei Spieler) als Orchesterinstrumentes, was erst in neuester Zeit wieder versucht worden ist.

Aber nicht um die einzelnen Stücke handelt es sich hier, sondern um die Möglichkeit der Aufführung so, wie Berlioz sie gedacht hat. Nur eine gute Darstellung kann praktisch Wert und Eindruck des seltsamen Werkes erweisen. Das Problem reizt zur Lösung gerade jetzt, wo Experimente mit Chor und Orchester hinter einer Schallwand wieder an der Tagesordnung sind: auch für diese Reform erscheint Berlioz also als Bahnbrecher, die Wirkung des „Lelio" ist darauf basiert.

Ich wende mich an Felix Weingartner. Für ihn liegt die Aufführung des „Lelio" am günstigsten. Er hat einst mit der „Fantastique "Bresche gelegt in die Berlioz-Verachtung seines Publikums. Er setze sie wieder aufs Programm und füge, nach der ausdrücklichen Vorschrift des Autors, als zweiten Teil den „Lelio" hinzu. Seiner Begeisterung kommt das Lokal zu Hilfe. Sein Orchester spielt ja auf der Bühne, der Vorhang (eine Zwischenakts-Gardine!) ist schon vorhanden, der schmale Raum davor genügt für die wenigen Requisiten des Monologisten. Einen guten Darsteller des Lelio zu finden (Kainz wäre der geeignetste) wird nicht schwer halten; dieser darf sich beileibe nicht ironisch nehmen, sondern muss sich mit dem überschwänglichen Geist des jungen Berlioz erfüllen, um dss Publikum mitzureissen.

Nun aber die einzige Schwierigkeit: Lelio hat auch die „Sturm-Phantasie" zu dirigieren. Wir haben wohl Dirigenten, die Schauspieler sind, aber keine Schauspieler, die dirigieren können. Indes gibt es eine Aushilfe: man lasse die Worte einfach fort, die der Dirigent vor und nach dem Stück zu seinen Musikern und Sängern zu sprechen hat. Seine Mahnungen, nicht zu schleppen, nicht die Noten vor den Mund zu halten, auf den Taktstock zu sehen, wirken ohnehin nur störend

und komisch. Es muss aber alles vermieden werden, was einer ernsten Stimmung Eintrag tut. Also der Dirigent spreche überhaupt nicht. Er muss allerdings von der Rückseite in Kleidung und Haartracht so aussehen, wie der Schauspieler, denn die Illusion, dass Lelio der Dirigent ist, darf nicht fehlen. Lelio braucht ja nicht vor der „Phantasie“ einzutreten, sondern der Dirigent steht schon vor dem Pult, wenn der Vorhang auseinandergeht, der sich am Schlusse des Stückes sofort schliesst. So wird die einzige Klippe vermieden, an der die Ausführung scheitern könnte.

Berlioz hat den „Lelio“ sehr ernst genommen; er hat ihn seinem Sohne Louis gewidmet. Er hat sein Werk vermutlich nie so gesehen, wie es gedacht war; denn ob die erste, 24 Jahre nach der Vollendung in Weimar am 21. Februar 1855 von Berlioz selbst dirigierte Aufführung nach dem Original inszeniert war, scheint mir zweifelhaft. Möge uns Weingartner in Berlin[1]) den Ur- und Original-Lelio bescheren.

---

[1]) Karl Klindworth, der Urheber der unvergesslichen Aufführung der „Damnation“ hat im Berliner Wagner-Verein ebenfalls am 4. Nov. 1889 die „Äolsharfe“ und die „Sturm-Phantasie“ mit grossem Gelingen zu Gehör gebracht.

Berlioz-Karikatur von Nadar. 1852.

MUSIKALIEN

45. **Hector Berlioz: Resurrexit für Chor und Orchester. Klavierauszug mit Text von O. Taubmann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Volksausgabe No. 1965.)**

Die grosse monumentale Gesamtausgabe der Berliozschen Werke, die, bearbeitet von Felix Weingartner und Charles Malherbe, bei Breitkopf & Härtel erscheint, hat nicht nur das Verdienst, dass sie das gesamte Schaffen des genialen Franzosen, soweit es bisher bekannt war, zum erstenmal zusammenfasst und in einem kritisch revidierten authentischen Text festlegt, sie bringt auch verschiedenes wieder ans Tageslicht, das man gänzlich verloren geglaubt hatte, oder was doch, wenn man es schon vorhanden wusste, zuvor überhaupt noch nicht durch den Druck publiziert worden war. Zu diesen wieder aufgefundenen Stücken, die nach des Komponisten eigener Angabe vernichtet worden sein sollten, gehört auch das Resurrexit für Chor und Orchester. Es war ein Teil der Messe, die Berlioz ganz im Anfang seiner Laufbahn geschrieben hatte, und die er selbst „une imitation maladroite du style de Lesueur" (seines Lehrers) nennt (Mémoires I, 36). Am 28. Dezember 1824 (danach ist die Angabe des Taubmannschen Klavierauszugs: komponiert 1825, zu berichtigen) wurde das Werk unter sehr unglücklichen Umständen in der Kirche St. Roch probiert, daraufhin vom Komponisten gänzlich umgearbeitet und dann in derselben Kirche am 10. Juli 1825 und zum zweitenmal am Cäcilientage (22. November) 1827 in St. Eustache zur Aufführung gebracht. Offenbar hielt Berlioz selbst das Resurrexit für das beste Stück der ganzen Messe. Denn er hat noch zu wiederholtenmalen (zuletzt in Rom 1831) die bessernde Hand daran gelegt, und wir begegnen ihm noch zweimal auf Programmen Berliozscher Konzerte: am 26. Mai 1828 und unter dem Titel „Le Jugement dernier" am 1. November 1829. In seiner definitiven Gestalt hat es der Meister nach seiner eigenen Angabe (Mémoires I, 243), die von Adolphe Jullien allerdings bezweifelt wird, an die Pariser Akademie als sogenannten „Envoi de Rome" geschickt und damit den „Unsterblichen" einen übeln Possen gespielt. (Der „Envoi de Rome" sollte nämlich eine neue, während des römischen Aufenthalts selbst gefertigte und die Fortschritte des jungen Künstlers bezeugende Arbeit sein!) Für uns hat das Resurrexit hauptsächlich historisch-biographisches Interesse. Namentlich zwei Stellen sind merkwürdig. Zunächst das Andante maestoso (Kl.-A. S. 4f.) vor dem „Et iterum venturus est". In ihm kündigen sich nämlich schon deutlich erkennbar die berühmten grossen Es-dur-Fanfaren des Requiem an. Nur dass aus den sechs Trompeten, vier Hörnern, drei Posaunen und zwei Ophicleiden der Messe in dem späteren Werke die mächtigen vier Nebenorchester geworden sind, die eine so unglaubliche Wirkung machen, und dass das Ganze weiter ausgeführt erscheint. Wenn Berlioz von einem seiner Jugendwerke sagt, dass er es vernichtet habe, so heisst das meist nicht mehr, als dass er es als nicht vorhanden angesehen wissen wollte, weil er Teile oder einzelne Motive aus ihm in spätere Werke herübergenommen hatte. So sehen wir denn auch, wie das Resurrexit vom Komponisten für das erste Finale seiner Oper „Benvenuto Cellini" verwendet worden ist. Die mächtige Unisono-Stelle „Et exspecto", die er in einem Briefe vom 29. November 1827 seinem Freunde Humbert Ferrand mitteilt mit dem Bemerken,

dass sie bei der Aufführung „une impression terrible" hervorgebracht habe (Lettres intimes S. 5f.), sie findet sich notengetreu in der Oper („Ah! cher canon du fort St. Ange").

46. **Hector Berlioz**: Heroische Szene (Der Aufstand der Griechen). Dichtung von Humbert Ferrand. Deutsche Übersetzung von Emma Klingenfeld. Klavierauszug mit Text von Otto Taubmann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Volksausgabe No. 1981.)

Auch die „Heroische Szene" gehört zu den vor Erscheinen der Gesamtausgabe nicht allgemein bekannten Werken des Meisters. Sie ist nach Jullien 1825 oder 1826 komponiert (der Klavierauszug gibt das Jahr 1828 an) und kam in dem gleichen Konzert, auf dessen Programm auch das Resurrexit figurierte, am 26. Mai 1828 zur ersten Aufführung. Das Manuskript befand sich später im Besitz von Mr. Martin, dem Direktor des Marseiller Konservatoriums. Als nach dessen Tod im Jahre 1885 seine grosse Musikaliensammlung in Paris versteigert wurde, erstand Weckerlin, der Bibliothekar des Pariser Konservatoriums, die Handschrift um 72 Frs. (A. Jullien, H. Berlioz S. 35 Anm.). Berlioz selbst sagt, dass diese Komposition den Einfluss Spontini's verrate (Mémoires I, 55). In der Tat ist ihr „heroischer" Charakter ganz von der Art, wie der Meister der „Olympia" diesen Begriff fasste: kriegerisch-militärisch. Harmonisch sehr einfach und in der Erfindung wenig eigenartig, zeigt diese Jugendarbeit doch schon einen prächtig entwickelten Sinn für den Aufbau in grossen, kontinuierlich sich steigernden Linien, ein Vorzug, der ihr auch heute noch eine gewisse äussere Wirkung sichern könnte.

47. **Hector Berlioz**: Religiöse Betrachtung (Méditation réligieuse). Nach Worten von Th. Moore. Deutsche Übersetzung von F. Graf Sporck. Klavierauszug mit Text von Otto Taubmann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Volksausgabe No. 1978.)

Diese kleine Komposition für sechsstimmigen gemischten Chor und Orchester ist eine der wenigen Früchte von Berlioz' an neuen Arbeiten so wenig ertragreichem italienischen Aufenthalt (1831—1832). Das Manuskript ist datiert vom 4. August 1831. Späterhin (1854) hat der Meister den Chor als erste Nummer in sein op. 18 (Tristia, drei Chöre mit Orchesterbegleitung) aufgenommen. Hier haben wir nun schon den ganzen und echten Berlioz. Mit seiner mächtigen Ausdrucksgewalt, mit seiner ergreifenden Stimmungspoesie, aber auch schon mit all den Eigenheiten seiner oft so seltsam anmutenden und doch so wirkungsreichen Technik. Wie er z. B. in seinem Chorsatz unbekümmert um alle Satzbedenklichkeiten einzig und allein den Klangeffekt im Auge hat und was dergleichen mehr ist. Es wäre sehr zu wünschen, wenn diese Neuausgabe Veranlassung würde, dass man diesem wehmütig ernsten Tongedicht, mit dem sich allerdings keine populären Wirkungen erzielen lassen, das vielmehr durchaus nur ein Bissen für den Kunstgourmet ist, auch im Konzertsaal häufiger begegnen würde.

48. **Hector Berlioz**: Der fünfte Mai. Gesang auf den Tod des Kaisers Napoleon. Opus 6. Dichtung von P. de Béranger. Deutsch revidiert von Felix Weingartner. Klavierauszug mit Text von Otto Taubmann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. (Volksausgabe No. 1975.)

Man weiss, wie gross die Schwärmerei Berlioz' für den ersten Napoleon gewesen ist, in dessen Glanzzeit des Meisters erste Jugend fiel. In der Komposition des Fünften Mai hat diese Begeisterung ihren künstlerischen Niederschlag gefunden. 1834 (nach Jullien; der Klavierauszug gibt 1832 an) geschrieben und am 22. Nov. 1835 zum erstenmale aufgeführt, gehört diese Kantate, in der das Bass-Solo die Hauptsache ist, während der Chor mehr nur eine untergeordnete Rolle spielt, zu jenen im edelsten Sinne des Wortes volkstümlichen Werken, die wir bei Berlioz immer dann entstehen sehen, wenn er sich als national empfindender Franzose an das allgemeinsame Fühlen seines Volkes

wendet. Was Richard Wagner einmal von der Juli-Symphonie gesagt, dass jeder Gamin mit blauer Bluse und roter Mütze sie bis auf den Grund verstehen müsse, und dass sie existieren und begeistern werde, solange eine Nation existiert, die sich Franzosen nennt, — es gilt in etwas auch von dem Fünften Mai. Gelegentlich seiner Kunstreisen hat Berlioz dieses Stück auch mehrmals mit grossem Erfolg in Deutschland aufgeführt, wobei man allerdings bedenken muss, dass in den 40er Jahren der Zauber der Napoleonischen Legende auch in deutschen Herzen noch auf Widerhall rechnen konnte, woran heute nicht mehr zu denken ist. Und gewiss kann nur ein Franzose die elegische Wehmut dieser Trauer um den gestorbenen Heldenkaiser ganz nachfühlen. Aber ein Versuch, wie weit die künstlerische Wirkung der Kantate auch ohne diese nationalen Vorbedingungen geht, würde sich immerhin verlohnen. Während die deutschen Übersetzungen der Heroischen Szene und der Kaiserhymne (s. u.) im grossen Ganzen recht tüchtig sind, und die Sporcksche Übersetzung der Méditation réligieuse sogar vorzüglich genannt werden kann, hätte Felix Weingartner bei dem Fünften Mai vielleicht besser getan, statt die Übersetzung nur zu revidieren, sie ganz neu zu machen, was ihm bei seiner in eigenen Textdichtungen schon oft bewährten grossen sprachlichen Gewandtheit gewiss nicht schwer gefallen wäre.

49. **Hector Berlioz:** Kaiserhymne (L'Impériale) für zwei Chöre und zwei Orchester. op. 26. Dichtung von Capitaine Lafont. Deutsche Übertragung von Emma Klingenfeld. Klavierauszug mit Text von Philipp Scharwenka. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig (Volksausgabe No. 1989).

Im Jahre 1855 fand in Paris die erste kontinentale Weltausstellung statt. Vom Prinzen Napoleon (Plon-Plon), dem Generalpräsidenten der Ausstellung, beauftragt, den musikalischen Teil der am 15. November erfolgenden feierlichen Preisverteilung zu organisieren, schrieb Berlioz die Gelegenheitskomposition, die er an diesem und am folgenden Tage mit ungeheuren Mitteln, einem Chor von 600 Stimmen und einem wahren Monstre-Orchester, zur Aufführung brachte und später dem Kaiser Napoleon III. widmete. Es ist natürlich, dass ein solches nicht aus innerem Antrieb entstandenes Werk — wie Jullien sich ausdrückt — „ne marque guère dans sa carrière". Aber es ist brillant gemacht, und würde sich, wenn man den Text den veränderten Umständen adaptierte, sehr wohl dazu eignen, bei einer ähnlichen festlichen Gelegenheit wieder einmal hervorgezogen zu werden. Über die Güte der Klavierauszüge dieser Werke (45—49) kann ich, da die Partituren mir augenblicklich nicht zur Hand sind, kein Urteil abgeben.

50. **Hector Berlioz' Werke:** Neue Bearbeitungen für Klavier zu zwei Händen von Otto Taubmann. a) Waverley, Ouvertüre, op. 1bis. b) Rob. Roy, Ouvertüre (bisher unveröffentlicht). c) Der Korsar, Ouverture, op. 21. d) Benvenuto Cellini, Ouvertüre, op. 23. e) Römischer Karneval, Ouvertüre, op. 9. f) Ungarischer Marsch aus Fausts Verdammung, op. 24. g) Sylphentanz aus Fausts Verdammung, op. 24. h) Tanz der Irrlichter aus Fausts Verdammung, op. 24. i) Beatrice und Benedict, Ouvertüre. k) Beatrice und Benedict, Ouvertüre, vierhändig. l) Die Trojaner in Karthago, Vorspiel. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Berlioz ist unter den grossen neueren Komponisten vielleicht der einzige, der ganz und gar unabhängig vom Klavier geschaffen hat. In keinem Stadium des Komponierens, weder bei der Konzeption, noch bei dem Skizzieren, noch auch bei dem Ausarbeiten seiner Gedanken nahm er die Tasten zu Hilfe. Ja, wenn er es auch gewollt hätte, so wäre es ihm unmöglich gewesen: denn das Flageolett, die Flöte und die Guitarre waren bekanntlich (ausser der Pauke) die einzigen Instrumente, die er spielte. Damit hängt es nun ganz zweifellos zusammen, dass seine musikalische Ausdrucksweise un-

klaviermässiger ist als die jedes anderen Komponisten. Und wie seine Gedanken in keiner Weise aus dem Klavier herausgewachsen, ja nicht einmal in irgend einer Weise, wenn auch nur nebensächlich, durch die Klangwelt dieses Instrumentes beeinflusst sind, so lassen sie sich auch nicht fürs Klavier übertragen. Das Pianoforte-Arrangement eines Berliozschen Orchesterwerkes ist — von wenigen Ausnahmen abgesehen — immer ein Versuch, das Unmögliche möglich zu machen, ein Versuch, der niemals gelingen kann, sondern bei dessen Beurteilung es einzig und allein darauf ankommt, ob er mehr oder minder missglückt ist. Otto Taubmann hat sich in seinen Bearbeitungen ersichtlicher Weise vor allem bestrebt, möglichst einfach und leicht spielbar zu schreiben. Dass dabei nicht immer ein sehr klangvoller Klaviersatz herausgekommen ist, lässt sich denken. Ja, man kann kaum von einem einzigen dieser Stücke — die vierhändige Beatrice und Benedict-Ouvertüre vielleicht ausgenommen — sagen, dass die Bearbeitung auch nur einen ungefähren Begriff von dem vermittle, was in der Partitur steht. Aber, wie gesagt, das liegt mehr in der eigentümlichen Schwierigkeit der in idealer Weise überhaupt unlösbaren Aufgabe begründet, als dass dem Bearbeiter daraus ein Vorwurf zu machen wäre. Manchmal ist freilich auch er nicht ganz glücklich gewesen. Die Übertragung des Vorspiels zum zweiten Teil der Trojaner — um nur eins herauszugreifen — bedeutet z. B. nicht durchweg eine Verbesserung gegenüber dem alten dürftigen Arrangement in dem in Paris erschienenen Klavierauszug der Oper. Auch wimmelt's da von den entsetzlichsten Druckfehlern. Wie denn überhaupt auch für die andern Stücke zu bemerken ist, dass auf die Korrektur etwas mehr Sorgfalt hätte verwendet werden können.

51. **Hector Berlioz' Werke:** Bearbeitungen für Pianoforte à 2 ms. von August Stradal. Drei Stücke aus der Symphonie „Romeo und Julie". a) Fest bei Capulet. b) Adagio (Liebesszene). c) Fee Mab, Scherzo. Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig. (Edition Schuberth No. 7428—7430.)

Eine ganz andere Absicht als Taubmann verfolgt Stradal mit seinen Klavierbearbeitungen. Während jener die Technik des Durchschnittsklavierspielers im Auge hat und vor allem leicht spielbar übertragen will — ohne es freilich immer und überall auch erreichen zu können —, denkt der Lisztschüler an den Virtuosen und scheut vor keiner Schwierigkeit zurück. Dadurch ist die Aufgabe des Übertragers natürlich leichter geworden. Und trotzdem kommen bisweilen noch unmögliche Dinge heraus. Es gibt da eben Klippen, an denen selbst der beste Wille und das tüchtigste Können scheitern müssen. Die liebevolle Begeisterung und der emsige Fleiss, die Stradals Arbeiten dokumentieren, sie verdienen alle Anerkennung. Aber, so muss man sich doch fragen, wem soll mit diesen Bearbeitungen gedient sein, für welches Publikum sind sie berechnet? Vortragsstücke, die der Virtuos im Konzertsaal gebrauchen könnte, sind sie nicht, für den gewöhnlichen Dilettanten sind sie zu schwer, und jene Musiker und besseren Dilettanten, die sie technisch bewältigen könnten, sind doch wohl meistens auch imstande, die Partitur zu lesen und dadurch sich von einem Orchesterstück ein so deutliches Anschauungsbild zu verschaffen, wie es keine Bearbeitung, auch nicht die beste, zu geben vermag. Haben überhaupt Klavierübertragungen von ernsten und komplizierten Instrumentalwerken heute noch einen Sinn? Wäre es nicht zweckdienlicher, statt des Klavierauszugs eine Art von übersichtlicher, aber keinerlei Prätention auf „Spielbarkeit" erhebender Particella zu veröffentlichen? Oder aber — um einen radikalen Vorschlag zu machen — das Partiturlesen und Partiturspiel durch Abschaffung des ganzen Transpositionswesens, das auch höherstehende Dilettanten so oft abschreckt und heute doch nicht viel praktischen Sinn mehr hat, so zu erleichtern, dass die Verleger mit einem Massenabsatz der Orchesterpartituren rechnen und darnach die Verkaufspreise wesentlich wohlfeiler ansetzen könnten? Ein Ziel, aufs innigste zu wünschen! Dr. Rudolf Louis.

KRITIK

OPER

AACHEN: Eine ziemliche Anzahl landläufiger Opern kam im ganzen sorgfältig vorbereitet auf die Bretter. Sigrid Arnoldson mimte Mignon und Carmen in bekannter Güte. Als Novität stellte sich Verdi's „Othello" vor, ein Werk, das besonders im vierten Akt an Schönheiten reich ist. Wie es sonst mit Uraufführungen, Novitäten, Cyklen aussieht, von denen man in den Nachbarstädten allerlei redet? In dieser Beziehung gehöre ich leider nicht mehr zu den Optimisten. Jos. Liese.

BREMEN: Die Uraufführung von zwei kleineren musikdramatischen Werken, Th. Gerlachs Melodram (Sprechoper nennt er es selber) „Liebeswogen" und Rich. Batkas Schäferspiel „Der Kuss", folgte Oskar Schröters Jodocus nach kurzem Zwischenraum. Beide, Gerlach und Batka, wollen unser Publikum aus dem Überpathos des modernen Musikdramas in die vormozartliche Zeit zurückretten. Der erste im Ernst, der zweite im Scherz. Th. Gerlachs, des Komponisten des Matteo Falcone, neues Werk, ignoriert leider die ganze musikdramatische Entwicklung der Oper seit mehr als einem Jahrhundert und knüpft — es gehört wirklich Mut dazu — an Bendas Ariadne und Medea wieder an. Gerlach will, freilich mit Hilfe einer ganz modernen, anerkennenswert diskreten, leider die äusseren Vorgänge mehr, als die innere Stimmung malenden symphonischen Orchesterbegleitung das Ideal des schon von J. J. Rousseau erträumten Melodrams erreichen. Statt aber ein kleines Drama zu geben, wenn auch nur ein intim psychologisches Monodram (Psychodram nannte man es auch), bleibt er bei einer Art von lebendem Bilde mit viel pathetischen Deklamationen, einem kurzen Chorsatz und einigen kurzen liedartigen Sätzen stehen. Der Text Gerlachs zeigt den Dichter der Heineschen Nordseebilder an Bord seines auf der Fahrt begriffenen Schiffes; hier deklamiert er auf- und niederwandelnd, im engsten rhythmischen Anschluss an das Orchester, mit vorgeschriebenem Tonfall einen aus Kraftstellen der Nordseebilder (Thalatta, Thalatta!) bunt zusammengewürfelten weltschmerzlich erregten Text. Dieser Text findet erst ein unnatürliches, aber nicht unerwünschtes Ende, wenn der deklamierende Dichter im Leidens-Paroxysmus über Bord stürzt. Kein: Doktor, sind Sie des Teufels! rettet ihn, noch auch, so fürchte ich, die Sprechoper, die trotz Gerlach und Humperdincks „Königskinder" nichts anderes, als das alte Zwitterding ist, das man Melodram nennt. — Richard Batka ist auch ein ganz Moderner und doch Reaktionär, aber glücklicherweise ein viel ungefährlicherer und unterhaltenderer als Gerlach. Er hat die Rokokograzie einer hübschen Auswahl von Melodieen von Gluck, Mozart, Beethoven und J. A. P. Schulz (die bekannte Gavotte von Lully leitet das Schäferspiel ein) zur Veredlung des sorglosen Überbrettlsingspiels benutzt. Ein gewiss nicht schlechter Gedanke. Leider ist ihm aber der Text seines Schäferspiels (Der Kuss), das sich ähnlich wie Goethes „Laune des Verliebten" mit einem doppelten Liebespasr begnügt, aber leider durchaus nicht die Goethesche Charakteristik hat, allzu farblos geraten; für das Überbrettl zu wenig pikant und für die anspruchsvollen Weltbretter zu harmlos, um mehr als ein flüchtiges, aber nicht unfreundliches Lächeln hervorzurufen. Um die schwierige Deklamation der Gerlachschen Sprechoper machte sich unser tüchtiger Heldendarsteller, Herr Mayr, verdient, und die liebenswürdige Wirkung des Batkaschen Kusses musste Frl. Laube durch ihren

sauberen Gesang und ihre Schelmerei fast allein bestreiten, da die drei anderen eifersüchtig Verliebten des Kussquartetts besonders gesanglich sehr fehl am Orte waren.
Dr. Gerh. Hellmers.

BRÜNN: Eine der erfreulichsten Errungenschaften der Direktion Lechner ist die Aufnahme der „Meistersinger", die früher nur ab und zu auftauchten, in das ständige Bühnenrepertoire. Auch heuer erschienen sie wieder, und mit ihnen der „Tristan" in recht gerundeten Aufführungen. Im übrigen bewegt sich der Spielplan in ziemlich ausgefahrenen Geleisen, nur kann man erfreulicherweise feststellen, dass sich das Niveau der Aufführungen in qualitativer Hinsicht allmählich hebt, was wohl der grösseren Sorgfalt, die man jetzt der Oper widmet, zuzuschreiben ist. Die neuengagierten Kräfte, und zwar das jugendlich-dramatische Frl. Szika, die Opernsoubrette Frl. Rüders und der Bariton Mechler wissen sich gut dem Ensemble anzupassen. Siegbert Ehrenstein.

DANZIG: Unter günstigem Stern erschienen zehn bekannte Werke gut, zum Teil vorzüglich. Hervorragend wirkten Schwab (Dirigent), Tänzler (Tenor), Grützner (Bariton), Ollner (Koloratur), Marie Götze dreimal als Gast (Orpheus). Dr. C. Fuchs.

DESSAU: An den Anfang der dieswinterlichen Saison stellte sich unter Franz Mikoreys Direktion eine geschlossene Aufführung des Nibelungenringes. Im „Siegfried" und der „Götterdämmerung" gastierte Frau Schumann-Heink als Erda bezw. Waltraute mit grossem Erfolg. Auch im „Tannhäuser" wie im „Zar und Zimmermann" wurde die Tugend der Gastlichkeit geübt. In ersterem sang Frl. Dazara die Elisabeth, in letzterem Herr Troitzsch den Zaren. Beide befriedigten nach der gesanglichen Seite hin. Ausser den genannten Werken erschienen auf dem Repertoire „Der Zigeunerbaron", „Margarete", „Die lustigen Weiber von Windsor" (Frau Feuge war eine treffliche Frau Fluth), „Bajazzo" und „Cavalleria rusticana". Eine Neueinstudierung von Verdi's „Der Maskenball" bildete das jüngste Ereignis. Ernst Hamann.

DRESDEN: Im königlichen Opernhause gab es in den letzten zwei Wochen nicht viel Bemerkenswertes. Die Tatsache, dass „Odysseus' Tod" von August Bungert trotz der darauf verwandten künstlerischen Mühen beim Publikum nicht viel Anklang findet, wirkte naturgemäss lähmend auf den Spielplan ein. Hervorzuheben wären nur eine teilweise Neueinstudierung von Mozarts „Figaros Hochzeit", wobei Erika Wedekind als Susanne und Emil Greder als Figaro neu waren, und eine Aufführung von „Tristan und Isolde", die sich nur durch ein Gastspiel des Ehrenmitgliedes Therese Malten ermöglichen liess, da wir infolge des schwankenden Gesundheitszustandes der Frau Wittich, die schon längst die Isolde singen sollte, keine ständige Vertreterin dieser Rolle in unserm Ensemble haben. Frl. Malten riss bei ihrem Gastspiel die Hörer wieder zu den stürmischsten Begeisterungsausbrüchen hin. Den Kurwenal sang mit recht gutem Erfolg zum ersten Male Herr Kiess, ein junger Baritonist, der zu Beginn der Saison erst hier eingetreten ist, aber bereits zahlreiche Beweise eines auf schöne und wohlgebildete Stimmmittel sich gründenden Talents erbracht hat. F. A. Geissler.

ESSEN: In unserm Stadttheater wirft die mit nächstem Winter eintretende Vereinigung der Essener mit der Dortmunder Bühne schon ihre Schatten voraus. Zunächst hat die Leitung einige für die vereinigten Theater gewonnenen Kräfte schon für dies Jahr verpflichtet und dadurch das Ensemble gegen früher erheblich verbessert und dann führt sie uns eine Reihe der in Aussicht genommenen Künstler schon jetzt in Probegastspielen vor. So hat man denn alle Ursache, mit dem Gebotenen zufrieden zu sein, denn die Aufführungen stehen auf einer hier früher nicht gekannten Höhe. Tannhäuser, Meistersinger, Königin von Saba und Oberon, die bisher den Spielplan beherrschen, bekommt man an Bühnen gleichen Ranges schwerlich in solcher Güte zu hören.
Max Hehemann.

FRANKFURT A. M.: Frau Schumann-Heink hatte unserer Bühne, auf der sie noch nie gesehen wurde, ein Gastspiel als Fides im „Prophet" zugesagt, machte aber die Sache wieder rückgängig. An ihrer Stelle erschien einige Tage später Ottilie Metzger-Froitzheim, die für die berühmte Altpartie eine umfangreiche, wohlgebildete Stimme sowie ein ganzes Empfinden mitbrachte und schliesslich auch als geborene Frankfurterin ein kleines Übergewicht in die Wagschale des Erfolges werfen konnte. Unser Heldentenor Forchhammer war an dieser Aufführung nicht nur als Darsteller des Johann von Leyden, sondern auch als teilweiser Überarbeiter des einer Nachhülfe gewiss sehr bedürftigen Textes beteiligt, ebenso rührten einige praktischen Massnahmen in der scenischen Einrichtung des 3. Aufzuges von ihm her. Hans Pfeilschmidt.

HAMBURG: In den letzten Wochen zehrte die Oper in der Hauptsache von Wiederholungen der im ersten Monat in den Spielplan aufgenommenen Werke, und nur bedächtig erweiterte sie den Kreis ihrer Aufführungen. Erwähnenswert ist allenfalls eine Neueinstudierung von Méhuls „Josef", einem Werke, das man eigentlich nicht ungern dem Konzertsaal überlassen würde, in den es, seinem Stil nach, auch viel besser passt. Trotz einer recht guten Aufführung unter Kapellmeister Stransky war der Erfolg mässig und trotz der als wundervoll bekannten Leistung Birrenkovens in der Titelrolle hatte die Ankündigung des „Josef" genügt, um die Hamburger am Theater vorbeizutreiben. Auch Blechs „Das war ich" erschien wieder im Repertoire, leider in einer ziemlich unglücklichen Auffassung und einer reichlich verwischten Aufführung unter dem Chordirektor Kittel. In der „Aida" begann und schloss Frl. Offenberg vom Kölner Stadttheater ein Gastspiel. Da die junge Dame indisponiert war, konnte man zu einem abschliessenden Urteil nicht gelangen. Aber dass dramatische Rollen, wie die der Aida, ihr nicht liegen, liess sich doch mit Sicherheit feststellen. Zwei Konzerte Franz von Vecseys haben dem kleinen Wundermann auch bei uns allgemeine Bewunderung und stürmische Ovationen eingetragen. Heinrich Chevalley.

HANNOVER: In der kgl. Oper wurde weiter gastiert. Ausser dem schon genannten Herrn Schirmer, der noch im „Prophet" und in „Cavalleria rusticana" mit gleich gutem Erfolge wie s. Z. in „Lohengrin" und „Tristan" auftrat, bewarb sich noch Herr Classen aus Köln um das Heldentenorfach. Als Tamino und Lyonel gastierte ferner als Bewerber um das ebenfalls freiwerdende Fach des zweiten lyrischen Tenors Dr. Coppony aus Freiburg i. B., und zeigte sich hierin als stimmbegabter, intelligenter Sänger, der besonders auch für kleinere Spielpartieen (David) eine sehr brauchbare Kraft bedeuten würde. — An Novitäten zu denken ist immer noch Vermessenheit.

L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Die Karlsruher Oper hat gleich nach dem Ausscheiden Felix Mottls, der nun nach seiner Rückkehr von Amerika definitiv an die Münchener Oper übersiedelt, eine Premiere und zwar die hier noch neue phantastische Oper Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" unter Leitung von Hofkapellmeister Lorentz herausgebracht und in der Feinheit der Einstudierung und der wirkungsvollen Darstellung gezeigt, dass sie gesonnen ist, nach wie vor unter den deutschen Opernbühnen eine erste Stelle zu behaupten. Vielleicht noch deutlicher ging das aus der Aufführung des „Lohengrin" unter Hofkapellmeister Gorter hervor, so prachtvoll abgerundet und so musikalisch plastisch trat das hehre Werk in der Fülle seiner Schönheit vor uns hin. Nur die Chöre wollen, wie schon früher, hierbei nicht recht mittun. In Frl. Robinson vom Königl. Theater zu Wiesbaden, die vom nächsten Herbst ab die Nachfolgerschaft Frau Mottls übernimmt, ward uns eine schätzenswerte Elsa beschert. Eine Neueinstudierung des Kienzlschen „Evangelimann" zeigte die Herren Rémond und Büttner als ungleiches Bruderpaar abermals von vollendeter Anschaulichkeit in Spiel und Gesang. In Nesslers

„Trompeter von Säkkingen" bot Herr Schillings-Ziemssen, bekannt durch seine Kompositionen vom letzten Basler Tonkünstlertag, den ersten Beweis seiner Tüchtigkeit als umsichtiger Operndirigent. Albert Herzog.

KÖLN: In den Vereinigten Stadttheatern wird ungemein fleissig gearbeitet und die in fast übergrosser Zahl herausgebrachten Opern der verschiedensten Genres zeigen durchweg eine so gute künstlerische Abrundung und soviel Wechsel in ihrer solistischen Besetzung, dass das zunehmende Interesse des Publikums an der ganzen Art und Weise der Direktion Purschian sehr gerechtfertigt erscheint. Über den Beginn einer Serie von Uraufführungen wird demnächst zu berichten sein. Paul Hiller.

LEIPZIG: Von der hiesigen Oper, in deren Spielplan Don Juan, Hänsel und Gretel, Bajazzo, Louise, Prophet, Fidelio, Rigoletto, Carmen, Troubadour und Euryanthe, einander ablösten, gäbe es für diesmal kaum etwas besonderes zu bemerken, wenn nicht in einzelnen Vorstellungen mehr oder minder berühmte Gastsängerinnen sich hätten hören lassen. Nach Erika Wedekind, die sich mit Erfolg als Gilda vernehmen liess, kam Frau Burrian-Jelinek, deren Carmen vorwiegend als Darstellung interessierte, und schliesslich Frau Schumann-Heink, die als Azucena trotz wahrnehmbaren temporären Ermüdetseins der Stimme bedeutend zu wirken vermochte. In der Fidelio-Aufführung erwarb sich Frau Doenges mit ihrer gesanglich und darstellerisch bedeutenden Gestaltung der Leonore sehr herzlichen Beifall. Für die allernächsten Tage steht die Aufführung von Donizetti's liebenswürdig launiger Buffo-Oper „Don Pasquale" bevor, die auch hier nach Otto Julius Bierbaums und Dr. W. Kleefelds Neubearbeitung neueinstudiert worden ist.

Arthur Smolian.

PETERSBURG: Im grossen Saale des Konservatoriums haben im Oktober die Vorstellungen einer neuorganisierten russischen National-Oper begonnen. „Russlan und Ludmilla", „Das Leben für den Zar" von Glinka, „Russalka" von Dargomyzski, „Rogneda" von Sseroff, „Opritschnik", „Pique-Dame" und „Eugène Onegin" von Tschaikowsky, „Dämon", „Nero" und „Makkabäer" von Rubinstein und andere Werke russischer Tondichter bildeten bis jetzt das Repertoire. — Im Hofoperntheater gastierte jüngst der phänomenale Bassist Schaljapin aus Moskau. Ganz Petersburg war versammelt, um den populärsten Sänger Russlands in Rimsky-Korsakoffs Oper „Pskowitjanka" (Das Mädchen von Pskow) in der Rolle des grausamen Zaren Iwan zu hören und zu sehen.

Bernhard Wendel.

ROSTOCK: Unsere Oper ist mit mehreren neuen Kräften besetzt; die Herren Gross und Band sind als Kapellmeister neu eingetreten. Eine sehr gute Lohengrinaufführung eröffnete die Spielzeit, deren Hauptereignis, eine strichlose Ringaufführung im engsten Anschluss an Bayreuth, mit dem „Rheingold" glänzend begann. Tollers meisterhafte Spielleitung waltete über dem Ganzen, die Herren Kronen (Wotan), Berghof (Alberich), besonders aber Wilke (Loge) boten hervorragend gute Leistungen. Kapellmeister Gross dirigierte mit künstlerischem Verständnis. Prof. Dr. Golther.

STETTIN: Es war ein äusserst geschickter Schachzug unserer Opernleitung, dass sie die neue Spielzeit nicht mit naturgemäss halbfertigen Wagneraufführungen, sondern mit harmlosen Spielopern wie „Wildschütz", „Waffenschmied" und „Glöckchen des Eremiten" eröffnete. Auf diese Weise konnten die unvermeidlichen Personalergänzungen in aller Stille bewerkstelligt werden. Die böse Kritik ging meist spazieren. So gelangten wir ohne Ärgernis zu einer auf festen Füssen stehenden Othello-Erstaufführung. Frau von Putkammer (Desdemona) und Herr Leydemer (Mohr) leisteten Wertvolles. Die Stützen der letzten Spielzeit, Kapellmeister Grimm, Heldenbariton Zarest und die erste dramatische Sängerin Frl. Wille sind uns zum Glück geblieben. Heddi Kaufmanns viel bewundertes Gastspiel als Traviata und Carmen bildete bis jetzt den Höhepunkt.

Ulrich Hildebrandt.

WEIMAR: Die Vorsaison des Grossherzoglichen Hoftheaters wurde unter günstigen Auspicien mit einer Reihe von Neueinstudierungen eröffnet. Die „Lustigen Weiber", „Figaros Hochzeit", „Lohengrin" (aus Anlass der in Weimar tagenden Association Littéraire et artistique internationale) und Liszts „Heilige Elisabeth" (als Erinnerungsfeier zu des Meisters Geburtstag) kamen in rascher Folge heraus. Als Novitäten gelangten „Das Mädchen von Navarra", lyrische Episode in zwei Aufzügen (hier wurde das Werk in einem Aufzuge gegeben) von Massenet und „Der häusliche Krieg" von Schubert zur wohlgelungenen Aufführung. Massenet hat sich leider, einem Modegeschmack huldigend, von dem Erfolge der „Cavalleria rusticana" so verblenden lassen, dass er über Nacht Verist geworden ist. Dazu fehlt ihm jedoch das Feuer des Italieners. Geschickte Mache allein tut's nicht. Ungleich günstiger wirkte Schuberts zu neuem Leben erwecktes Opus. Quellende Melodik und gesundes natürliches Empfinden zeichnen dieses heitere Werkchen aus. Die übrigen Opernabende brachten zum grossen Teil recht gute Wiederholungen der vorigen Saison, so: „Fra Diavolo" (mit entzückenden Dekorationen), „Waffenschmied", den „Fliegenden Holländer" und „Fidelio". Carl Rorich.

KONZERT

AACHEN: Man muss es dem Leiter der städtischen Abonnementskonzerte Prof. Schwickerath nachrühmen, dass er die Programme vielgestaltig und interessant zu machen weiss. Um die Abonnementsfaulen ein wenig zu kitzeln, ist diesmal eine ungewöhnlich grosse Anzahl von Solisten gewonnen. Im ersten Konzert eröffnete der hier etwas wenig gespielte Brahms mit seiner vierten Symphonie den Reigen. Ganz wundervoll ausgearbeitet waren die a-cappella Chöre Mendelssohns (Auf dem See, Tragödie, Jagdlied). Ich bin überzeugt, dass man ähnlich vollendete Darbietungen in Deutschland nur selten hören kann, im Rheinland sicher nicht. Hugo Heermann (Geige) spielte ein Jugendwerk von R. Strauss vornehm und tonschön. Heinemann sang unter steigendem Beifall Balladen von Schubert usw. — Die erste Kammermusikaufführung (Prof. Schwickerath, Konzertmeister van der Bruyn usw.) war sehr gewissenhaft vorbereitet. Die Klaviertrios Es-dur von Beethoven und Schubert sprachen mehr an als Smetana's düsteres Streichquartett: „Aus meinem Leben." Die Ausführung war hinreissend, der Besuch leider nur flau, da man hier den Wert der Kammermusik noch nicht erkannt hat. Jos. Liese.

BERLIN: Der dritte Symphonieabend der Königlichen Kapelle unter Weingartners Leitung brachte als Hauptwerk Liszts Dante-Symphonie, die wie im vergangenen Winter die Faust-Symphonie, zu glänzender Wirkung gelangte. Nur mit höchster Anerkennung kann über die Aufführung der Lisztschen Tondichtung gesprochen werden, jedes einzelne Instrument kam den Anforderungen des Werkes nach, das wohl selten so vollendet erklungen ist. Der Eintritt der Menschenstimme nach dem Purgatorio wirkte so befreiend, geradezu beseligend wie der Erlösungschor in der letzten Szene des Parsifal. Dass die doch vorwiegend klassischer Musik zugeneigten Besucher dieser Konzerte dem Lisztschen Werke gerade so wie einer Beethovenschen Symphonie zujubelten, sei hiermit ausdrücklich konstatiert. Zu Beginn des Programms wurden zwei Orchesterstücke von Hans Pfitzner gespielt: Vorspiele zu verschiedenen Akten von Ibsens „Das Fest auf Solhaug". Das erste, ein feineres Gebilde voll kontrapunktischer Finessen, erzählt uns von der Sehnsucht der gefangenen Margit nach Licht und Freiheit; das zweite ist ein flotter, fröhlicher Walzer. Pfitzner erscheint hier natürlicher im Ausdruck, aber nicht mit dem stark individuellen Zug wie sonst. — Arthur Nikischs Programm zu dem dritten philharmonischen Konzert enthielt als Novität die Symphonie in D-dur von Tschaikowsky, die nur kleine genrehafte Sätze, sogar fünf oder eigentlich sechs enthält. Manche feinen vom Dirigenten sorgfältig ausgefeilten Klangwirkungen konnten nicht über

den kleinlichen Stil des ganzen Werkes hinwegtäuschen. Mir scheint überhaupt der Enthusiasmus für den Russen etwas abzuflauen, der Rückschlag nach der Überschätzung mehrere Jahre hindurch musste notwendig eintreten. Glucks Alceste-Ouvertüre mit einem knappgeformten stilvoll von Weingartner gesetzten Abschluss, die Orchestersuite aus der Musik zu „Peer Gynt" von E. Grieg — als Huldigung für den nordischen Tondichter, der 60 Jahre geworden ist — bildeten den anderen Teil des Programms. Die Solistin Edith Walker sang eine Arie der Eboli aus Verdi's „Don Carlos" und die Rezia-Arie aus dem „Oberon" mit wundervollem, in seinem ganzen Umfang gleich klangreichem Organ. — Zu dem Programm des Konzertes der beiden Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam, das von Dr. Muck dirigiert wurde, könnte man als Motto ein paar Worte aus einem Briefe Wagners an Liszt setzen: „In dieser Gegenwart gehören eigentlich nur wir drei Kerle zu uns, weil nur wir uns gleich sind, und das sind du — er — und ich." Mit „er" war Hector Berlioz gemeint. Es wurde Wagners Kaisermarsch und die Gralsfeier aus dem ersten Parsifalakt, zwei Episoden aus Lenaus Faust „Nächtlicher Zug" und „Tanz in der Dorfschenke" von Liszt und der „Harold in Italien" von Berlioz mit Herrn Fridolin Klingler am Pult der Solo-Bratsche gespielt. Das Orchester, erheblich verstärkt, auch die Chöre mit den Solisten (Hans Schütz sang den Amfortas) leisteten treffliches. — Weniger glücklich fiel der Orchesterabend Ferruccio Busoni's aus, der, wie im vorigen Jahre, unberücksichtigt gebliebene Komponisten bekannt machen will, aber in seiner Auswahl keine glückliche Hand, keinen Geschmack bekundet, dazu jedenfalls besser vor dem Flügel sitzt, als mit dem Taktstock das Orchester dirigiert. Vincent d'Indy war mit der symphonischen Introduction des zweiten Aktes zu l'Etranger vertreten, Claude Debussy mit einem Prélude à l'après-midi d'un Faune, Hector Berlioz mit seiner Marche troyenne, César Franck mit der symphonischen Dichtung Les Djinns (Vianna da Motta spielte die Klavierpartie). C. Nielsen aus Kopenhagen dirigierte eine viersätzige Tondichtung „Die vier Temperamente" und schliesslich wurden „Syrische Tänze" von H. Schenker, instrumentiert von Arnold Schönberg, gespielt. Entweder war es unbedeutende Musik oder das Werk kam unter der wenig geschickten Leitung nicht zur Geltung. — Die Böhmen gaben ihr erstes Konzert. Sie spielten ein neues Quartett in e-moll von Ewald Straesser, das einen guten Eindruck hinterliess. Die Themen sind geschickt verarbeitet, die Sätze fest geformt, mancher, wie der dritte, wies einen geistreichen, durchaus individuellen Zug auf. Wer dies Quartett gehört hat, wird sich den Namen des jungen Komponisten merken. Mit Frau Carreño spielten die Herren Hoffmann und Wihan Tschaikowsky's Trio in a-moll, das mir nie so unerträglich monoton durch seine Wiederholungen von unbedeutenden Phrasen, so abspannend erschien wie diesmal; die Pianistin kam mir ausserdem nicht gut disponiert vor, ihr Anschlag klang gar zu hart. — Frau Florence Bassermann aus Frankfurt a. M. gab einen Brahmsabend, für den sie die Mitwirkung Meister Joachims, Rob. Hausmanns, Richard Mühlfelds und des Hornisten C. Preusse gewonnen hatte. Sie zeigte sich als eine gewandte Kammermusikspielerin, die sich in Brahms völlig heimisch fühlte: das Trio in a-moll für Klavier, Klarinette und Cello hat mir noch niemals einen solchen Eindruck wie in diesem Zusammenspiel gemacht; das Werk klang durchaus nicht so spröde wie früher, der Gedankengehalt, die formelle Ausgestaltung hat mich diesmal vollständig gewonnen. Die Violinsonate in d-moll, das Trio in Es-dur mit Cello und Horn wurde meisterhaft ausgeführt. — Unter den Liederabenden sei der Lilly Lehmanns zuerst genannt; trefflich disponiert stand sie wieder als die grosse Vortragskünstlerin da und elektrisierte ihre Gemeinde, die ihr zujubelte. — Von sonstigen Liederabenden ist nicht viel gutes zu berichten: Julius Berggruen, Dr. Ferry Leon haben kaum das Recht, sich schon auf das Podium zu stellen, der Vortrag ist noch viel

zu unindividuell, das Organ bei beiden Herren zu trocken, zu farblos. Tilly Erlenmeyer hat erhebliche Fortschritte gemacht, sie singt ruhiger, weniger nervös aufgeregt und das Organ, ein sympathischer Alt, klingt jetzt ausgiebiger. — Das Quartett der Damen Grumbacher und Behr, der Herren Hess und van Eweyk, die nicht mehr von Artur Schnabel, sondern von Hinze-Reinhold begleitet wurden, gaben ihr erstes Konzert mit Brahms und J. O. Grimm, dessen Liederkranz aus Klaus Groths Quickborn indessen gegen die Brahmssche Musik recht abfiel. Gar zu dürftig ist die Klavierbegleitung, zu eintönig der Ausdruck in der langen Reihe der kleinen, feingeformten Stücke. — Als Klavierspieler liess sich Herr von Zadora hören, der eine reich entwickelte Technik, aber einen harten Anschlag hat. Auch Dora Popper scheint allzuviel Freude an übertriebener Kraftäusserung zu haben; die Grazie fehlte diesem Klavierspiel durchaus. E. E. Taubert.

Vorteilhaft führte sich das Damentrio Margarete Eussert (Klavier), Martha Drews (Violine) und Eugenie Stoltz (Violoncell) ein; Brahms' c-moll-Trio wurde gediegen, Dvořáks Dumka ganz ausgezeichnet, besonders in bezug auf Zusammenspiel und Abtönung wiedergegeben. Weniger vollkommene Leistungen wies ein zweites, aus den Damen Martha Sauvan (Klavier), Elsa Barkowska-Fischer (Violine) und Adeline Metzdorf (Violoncell) bestehendes Trio auf, da die temperamentvolle Pianistin zu robust spielte und das Pedal zu viel gebrauchte; auch fand das Konzert, in dem die Sopranistin Hedwig Kaufmann (Begleiter Max Laurischkus) mitwirkte, in einem akustisch nicht günstigen Saal statt. Sehr interessant verlief ein skandinavischer Kammermusikabend, den die etwas reichlich stark spielende Pianistin Bella Edwards mit der Geigerin Eva Mudocci, einer echten Künstlerin, veranstaltete. Frl. Mudocci's Spiel muss immer fesseln, auch wenn sie die Grenzen der Ausdrucksfähigkeit streift und in der Erregung den Adel der Tonbildung vernachlässigt. Mit dem vortrefflichen Violoncellisten Josef Malkin spielten die Damen zunächst Sindings erstes farbenprächtiges Klaviertrio, sodann eine originelle Suite für Violine und Klavier von dem hier noch völlig unbekannten Eyvind Alnoes und Sjögrens beste, d. h. zweite Violinsonate. Die ausgezeichnete Trio-Vereinigung der Herren Artur Schnabel, Alfred Wittenberg und Anton Hekking begann ihre populären Abende mit Beethoven D-dur und Brahms C-dur; die mitwirkende Kopenhagener Sängerin Ellen Beck sang, wie mir berichtet wird, mit wohlklingender, umfangreicher Stimme eine Anzahl meist unbedeutender Lieder, deren Gattung ihrem von Manier nicht freien Vortrag zusagte. Seit Jahren sind bei uns die Herren Adolf Rebner (Violine) und Johannes Hegar (Violoncell) aufs vorteilhafteste bekannt; statt des Prof. Kwast bildet jetzt Carl Friedberg mit ihnen das Frankfurter Trio, ein ganz hervorragender Pianist, dem vielleicht mitunter nur eine Dosis Robustheit fehlt; es war ein Hochgenuss, von diesem Trio Schubert zu hören. Beethovens Es-dur-Quartett op. 127, insbesondere der Variationensatz, liegt dem Waldemar Meyer-Quartett nicht, dagegen soll es Dvořáks C-dur-Quartett trefflich gespielt haben, wie auch Brahms' Horntrio von Herrn Meyer mit Bruno Hinze-Reinhold und Hugo Rüdel zu gelungener Wiedergabe gebracht sein soll. Bewunderungswert sind die Leistungen des Steindel-Quartetts, das Vater Steindel mit seinen Söhnen Bruno (12 Jahre, Klavier), Max (10½ Jahre, Cello) und Albin (8½ Jahre, Violine) bildet; die Technik der beiden Streicher ist schon eine sehr grosse, der Violoncellist zieht sogar schon einen sehr schönen Ton, der Klavierspieler ist musikalisch am reifsten, zeigt aber schon eine gewisse Blasiertheit; der Vater, der die Kinder selbst unterrichtet, muss ein ausgezeichneter Pädagoge und Musiker sein; hoffentlich werden die sehr talentierten Kinder hervorragende Künstler. Anlässlich des 25jährigen Bestehens der Abonnementskonzerte Heinrich Grünfelds war ganz Berlin G. herbeigeeilt und überschüttete seinen erklärten Liebling mit Huldigungen. An den Ehren des Abends

hatten auch Xaver Scharwenka und Gustav Holländer, die Mitbegründer dieser Konzerte und Grünfelds jetziger Partner Florian Zajic reichen Anteil. Mit dem philharmonischen Orchester unter Rebicek konzertierten drei Geiger. Weitaus der bedeutendste war Artur Hartmann, der jetzt zu den glänzendsten Geigern zu zählen ist, da er an geistiger Vertiefung wesentlich gewonnen, seine Tonbildung sehr veredelt und seine früher nicht angenehmen Manieren völlig abgelegt hat. Der als Mitglied des holländischen Trios und Führer des holländischen Quartetts geschätzte Joseph M. van Veen hatte dem nicht gerade diskret begleitenden Orchester gegenüber einen schweren Stand; auch liegt ihm Solospiel nicht. Anerkennung verdient sein Streben, in das ziemlich gleichmässige Repertoire der Geigerkonzerte Abwechslung zu bringen; leider vermochte das ca. 15 Jahre alte Konzert von Benoit Hollander, das der Komponist selbst dirigierte, mit Ausnahme des Finale nicht zu interessieren; der erste Satz erwies sich als eine Nachbildung des Brahmsschen Konzerts, mit dem der Konzertgeber begonnen hatte. Ein glücklicher Fund war die Vorführung eines Violinkonzerts von Bach in g-moll, das W. H. Feltzer nach der nur vorliegenden Klavierbearbeitung Bachs in f-moll rekonstruiert hat, was nicht schwierig war, da die im Original vorhandenen Violinkonzerte Bachs auch in einer Klavierbearbeitung (immer einen Ton tiefer) vorliegen; besonders der langsame Satz ist eine echte Bachsche Perle. Dass ein Franzose sich an Brahms' Violinkonzert wagt, ist sehr löblich, aber er muss dann doch ein anderer Geiger sein als Lucien Durosoir. Zusammen liessen sich Alma Pankenin, eine Altistin von hervorragenden Stimmmitteln und ansprechender Vortragsart, und die junge Prager Geigerin Irene Streitenfels, von Otto Bake vortrefflich begleitet, hören. Aus der für das rein Technische ganz hervorragend begabten Geigerin kann eine grosse Künstlerin werden; sie wird gut tun, noch einmal in strenge Schulung anderer Richtung sich zu begeben. Mit Unterstützung des vortrefflichen Geigers Michael Zacharewitsch konzertierte Adele Melna, der die Aussprache des Deutschen, wie mir berichtet wird, noch grosse Schwierigkeiten macht; die technische Behandlung ihrer Stimme und auch die Phrasierung liessen namentlich in den französischen Gesängen eine gute Schule erkennen. Das Streichorchester Berliner Tonkünstlerinnen gab sein erstes diesjähriges Konzert unter Mitwirkung von Karl Kämpf (Harmonium) und des rasch zur Beliebtheit gekommenen Duettpaares Margarete Palm und Eugen Brieger. Wenn doch die Damen sich mehr nach den Intentionenen ihres das Beste wollenden Dirigenten Willi Benda richten wollten! Im Tonkünstlerverein konnte ich leider nur einige, von Frau Sandow-Herms mit der ihr eigenen Anmut vorgetragenen Lieder von Fritz Fuhrmeister hören, dem doch manchmal auch etwas Wertvolles (z. B. Traumsommernacht) einfällt. Unbedeutend sollen Lieder von R. J. Eichberg und auch eine Manuskriptsonate für Fagott und Klavier von O. Malata gewesen sein, die Franz Krueger-Nystedt und Dr. Franz Kuhlo vortrefflich vortrugen. Endlich unterzog sich Herr Joh. Schroeder und Dr. Kuhlo der undankbaren Aufgabe, drei Stücke für Violine und Klavier von Arnold Mendelssohn lebensfähig zu machen. Noch immer werden Konzerte für den Lortzing-Denkmal-Fonds veranstaltet; wieder hatte sich der Blochsche Gesangverein dieses guten Zweckes angenommen; er erzielte mit E. E. Tauberts stimmungsvollem „Du Abendklang" und Reineckes „Der verratene Freier" eine schöne Wirkung; den Hauptbeifall aber heimsten Frau Lieban-Globig und Julius Lieban ein. Dr. Wilh. Altmann.

Die künstlerische Ausbeute der letzten Wochen war nur gering. Viel Fallobst und wucherndes Unkraut, viel Mühe und Kraftverschwendung um — nichts! Ein reproduktiver „Durchschnitt", nicht fähig zum Leben und zum Sterben, ein Sklaventum der Unkunst und technischer Unfertigkeit ohne Mass und Einsicht, ohne Achtung und heilige Scheu, ohne Priesterweihe und -Würde. Kunst ist ein Kulturbegriff und ein ethisches Gesetz sagt: „Du sollst die Wege säubern und den Boden lockern." „Du sollst die Pilze

bekämpfen und die Engerlinge zertreten, auf dass das Schöne spriesst und der gute Baum Frucht trägt nach seiner Blüte.“ Wer seinen Garten wahrhaft liebt, wer auf Hochkulturen sieht, muss jäten und harken um der — Blumen willen. Was da stichlich-stachlich wie Distel und Dorn, was da wickentoll zum Himmel schiesst, und wie Quecken und Kuhblumen zu Hauf sich brüstet und breitet: das hat keinen Platz im Garten der Kunst. Dass sie es nicht wahr haben wollen, dass Schönheit und Zweck unlösbar! Wir kranken an zweckloser Kunst. Und der Fluch der Reproduktion ist der Mangel an Reife und künstlerischer Berechtigung. — Sympathisch berührten Margarete Palm und Eugen Brieger. Beiden wünschte man mehr Kern und Schlagkraft, Konsonantik und Hartmetall. Der Dame eine plastischere Aussprache, sattere Tiefe und festgefasstere Höhe; dem Herrn eine bessere Atemfunktion und grössere Gestaltungskraft. Das Beste haben sie: Weichheit und Klang, Liederlust und Sangesfreudigkeit. — Cateau Kessler-Obermeyer: ein Mezzosopran mit ausgiebiger Tiefe, hohlklingender Höhe, aber von bedeutender Kraft und Spannung. Der Mangel an einheitlichem Klang, gewisse Sprödigkeiten und Unvollkommenheiten, schwächliche Vortragskunst drücken das Gute auf ein Niveau herab, das weit unter der stimmlichen Beanlagung liegt. Eine Cello-Sonate op. 41 von J. Röntgen hielt sich als solide tüchtige Arbeit auf der mittleren Linie, trotz Jacques van Liers bedeutenden Aufputzes. — Ein Sonnenblick inmitten trüber Finsternis: Jolanda Mérö. Das erste wahrhafte Talent unter den Jüngern und Jüngsten. Ein Vollblut, rassig und sprühend, voll unbändiger Kraft und schäumendem Temperament, ehern im Anschlag, und doch weich wie Traum, eine Pianistin und Klavieristin zugleich. Die „Davidsbündler“ waren ein wilder Pusztatanz, kein Schumann, aber Ton für Ton originell, voll Physiognomie und Charakter. Man schaute neues, fremdes und seltsames, jähe Tiefen voll Inbrunst und Leidenschaft und den süssen Zauber echter Poesieen. Fehlt zur Reife eine natürliche Ausgleichung der Gegensätze, die dynamischen Mittelstufen, und jenes weise Mass der Würde, das der Zukunft vorbehalten. — Als klassischer Gegensatz: Sandra Droucker. Zweifelsohne eine hochbegabte pianistische Intelligenz und glänzende Musikerin. Die Technik zuverlässig und klar, ohne Wucht und Grösse, aber zart im piano und flüssig im Passagenwerk. Aber Kunst und Seele ohne Blut und sinnliche Glut: ein Gemisch virtuoser Brillanz und ungeheuerer Kühle. „Kreissler“ starb an Monotonie. Statt toller Ironie phantastischen Spuks: Grabesstille und Marmorkälte. Dagegen Glazounow's Variationen, welch spielerisch interessante Klavierleistung: wie durchdacht, fein und sauber ausgearbeitet! — Dazu Mark Günzburg: ein excellenter Techniker und Geschwindspieler. Das Largo e mesto Beethoven op. 10 No. 3 flüssig und klar gespielt, ohne Schluchzen und Tränen, so recht ohne alle Aufregung und qualvolle Tiefe. Und die Schumann-Sonate Liszts? Ward sie der Grösse gerecht, und den süssen Augenblicken? — Sodann die „Caecilia Melodia“ unter der Leitung Max Eschkes: Hochachtbare Leistungen und exakt ausgearbeitete Chöre. Das Bassfundament besonders gut. Jacques van Lier im leidigen Boccherini elegant und graziös. — Zuletzt Annemarie Huber, wohl eine der besten Stimmen, als Material gefasst, unter den bisher vergeblich Ringenden. Hält die Entwicklung des Organes und die Zucht der Mittel (mehr Griff und massiveres Anpacken der Konsonanten, vollendetere Atempresse) nur annährend Schritt mit ihren Vortragsgaben, so ist eine Sangeszukunft gewiss. Max Schwarz und Frau, Blanche, hätten das Allegro brillant von Mendelssohn sich und uns besser ersparen können: die Komposition passt füglich nicht mehr für unsere Zeit. Der Künstler spielte op. 111 von Beethoven akademisch kühl und in jener mehr objektiv historischen Auffassung, für die Bülow zuweilen schwärmte. Ich glaube, man kann sie auch anders spielen. Wenigstens hörte ich sie grandioser, kühner und leidenschaftlicher, rhythmischer und polychromer. — Was sich sonstens vernehmen liess, steht ausserhalb ästhetischer Gesetze. Nur Marie Bender

sei um der guten Grundlagen und ihres Temperamentes willen erwähnt. Auch der blinde Pianist Michel Michalowicz darf mit Rücksicht auf die physische Behinderung mit Achtung genannt werden. Der Rest: Alma Johanna Schmidt, Ida Reman, Louise Heymann-Göttinger, Dorothea Hübner, Hedwig Jacob-Anspach, Anna Rother, Elsa Berny kommt teils aus technischen, teils aus musikalisch-künstlerischen Gründen im einzelnen nicht näher in Betracht. Rudolf M. Breithaupt.

BREMEN: Das Hauptereignis der letzten Wochen bildete die erstmalige Aufführung des „Don Quixote", von Richard Strauss, dem das Philharmonische Orchester unter Panzners genialer Leitung eine meisterhafte Wiedergabe zu teil werden liess. Kaum irgend ein anderes Werk des grossen Symphonikers erweckt solche Bewunderung seiner unvergleichlichen Charakterisierungskunst, kaum eines aber auch solches Bedauern über seine Neigung, das Gebiet der Tonkunst zu erweitern durch Überschreitung ihrer natürlichen Grenzen. — Stürmischen Erfolg erzielte die Philharmonische Kammermusik (Klavier: Bromberger) mit dem jüngst in Basel schon gebrachten Klavierquartett unseres Konzertmeisters Paul Scheinpflug. Das glänzend gearbeitete, unerhört schwierige Werk trägt trotz eines gewissen jugendlichen Überschwanges und übergrosser Kühnheit das Gepräge echter, ernster Künstlerschaft und bedeutenden Könnens. — Von auswärtigen Solisten feierte Ysaye mit dem Bachschen E-dur-Konzert und mit Lalo's „Symphonie Espagnole" wohlverdiente Triumphe, von einheimischen hatte der Pianist Hans Heinemann erfreulichen Erfolg mit einem „Liszt-Abend". Ehrenvolle Erwähnung verdient endlich ein Unionskonzert der „Neuen Singakademie" unter ihrem verdienstvollen Dirigenten Ed. Nössler, wobei seine nach längerer Pause mit prächtigen Liedervorträgen wieder an die Öffentlichkeit tretende Gattin nach Gebühr gefeiert wurde. G. Kissling.

BRÜNN: Mit einem flotten Tempo hat die Konzertsaison eingesetzt. Sowohl die Philharmoniker (Veit) als auch das Musikvereinsorchester (Frotzler) haben schöne Erfolge zu verzeichnen. Ersteren gelang besonders Rimsky-Korsakows „Scheherezade", letzteres lieferte durch die Vorführung der Harold-Symphonie (Solo-Viola A. Rosé) einen neuen Beweis seiner Entwicklungsfähigkeit. Von den zahlreichen Veranstaltungen des „Deutschen Hauses" seien u. a. genannt die Konzerte von: Alfred Grünfeld, Sonja Herms, Karl Prill, Amély Heller und Werner Alberti. Siegbert Ehrenstein.

CHEMNITZ: In fünf Symphonie-Konzerten und einem Abonnement-Konzert der Stadtkapelle (Max Pohle) dominierte das symphonisch-orchestrale Moment neben der Mozartschen Klassik des Spätrokoko mit Tschaikowsky's grosszügiger „Pathétique", Sindings interessanter d-moll-, Brahms' wunderbarer D-dur- und Alb. Fuchs' volkstümlich warmer Es-dur-Symphonie, wobei Programmmusik von Volkmann, Weber, Liszt, Heinrich Hofmann, Rich. Strauss u. a. die wertvolle, in hervorragender Ausführung gespendete Kost vervollständigte. In einem Beethoven-Abend (Stadtkapelle, Felix Weingartner als Gastdirigent) feierte Alfred Reisenauer mit des Alltitanen G-dur-Konzert einen namhaften Triumph, während als weitere Solisten Fr. Dietrich (Violin-Konzerte von Brahms und Tschaikowsky), Max Behrens (Klaviersoli von Bach, Chopin, Schumann und Moszkowsky) und Josephine Hartmann starke Erfolge hatten. Auf dem Gebiet des Liedes und der in den Konzertsaal verpflanzten Arie sammelten Frau Schumann-Heink, Maud Biring, Frida Hartkopf und Eva Uhlmann reichliche und wohlverdiente Lorbeeren. — Ein neues Blatt fügte seinem Ruhmeskranze der Musikverein (Franz Mayerhoff) durch die tadellose Vorbereitung und musterhafte Aufführung von Liszts „Legende der heiligen Elisabeth" bei. — Lebhaftes Interesse und beifällige Aufnahme fand ein Kammermusikabend für Originalwerke für 2 Klaviere (Mozart, Clementi, Th. Kirchner, O. Hoffmann) und Lieder (Loewe, Franz, Schubert, Weber) von Unterzeichnetem und Rose Gerlach, die mit Temperament und Geschmack sehr anerkennenswerte Proben musikalisch gut fundierter pianistischen und gesanglichen Leistungsfähigkeit ablegte. Oskar Hoffmann.

DANZIG: Der erste Kammermusik-Abend von Binder (Klavier), Davidsohn (erste Geige), Wernicke (zweite Geige), Seidel (Bratsche), Becker (Cello) brachte das ideenreiche, formenschöne g-moll-Klavierquintett von Brahms in schwungvollster Ausführung, und das doch schon sehr „romantisch"-monologische, rhapsodische f-moll-Quartett op. 95 von Beethoven, vorher Haydn op. 77, 1; der zweite das bis auf ein etwas zu echt Schumannisches langes Synkopengeschiebe wenig originale Quintett op. 41 von R. Schumann, und das wenig Beethovensche op. 18, VI; dann aber, glänzend ausgeführt, das Trio op. 50 von Tschaikowsky, „zum Andenken eines grossen Künstlers." Willy Heibing gab ein zweistündiges Klavierkonzert im Raum von Bach bis Brahms, Bach klar aber starr, Mozart und Beethoven modern textwidrig, alles neuere ausgezeichnet durch feine Klangwirkung und hohe Virtuosität; auch innerlich interessant. — Im Orchesterverein bewies Hinze-Reinhold, indem er das mit Recht vergessene A-dur-Konzert von Mozart und das mit Unrecht unvergessene A-dur-Konzert von Liszt spielte, dass im Sinne des Autors und der Zeit zu spielen Mozart schwerer ist, als bei höchster Virtuosität Liszt. Das Orchester spielte die Ouvertüre in D von Mozart in Wüllners Arrangement vortrefflich, die Symphonie in F von Brahms anerkennenswert. Dr. C. Fuchs.

DESSAU: Das erste Konzert der Herzoglichen Hofkapelle bot in vorzüglicher Wiedergabe Mozarts Jupitersymphonie und Smetana's Ouverture zu „Die verkaufte Braut". Die Gesangssolistin war Frau Schumann-Heink, die mit der Vitellia-Arie aus Titus und mit Liedern am Klavier sich als eine unserer hervorragendsten Gesangskünstlerinnen erwies. Im zweiten Konzert gelangte Bizets Suite „Roma" und Beethovens „Achte" zu Gehör; ausserdem stellte sich Konzertmeister Bruno Ahnert mit dem A-dur-Violinkonzert von Sinding und kleineren Stücken von Bach und Schubert als vorzüglicher Geiger vor. Das Programm des ersten Kammermusikabends füllte Beethovens Streichquartett op. 18 No. 6 und das Klaviertrio von Rubinstein op. 52, in welch letzterem Franz Mikorey den Klavierpart zu hervorragender Geltung brachte. Erwähnenswert ist noch ein Philharmonisches Konzert des Windersteinorchesters. In dem Solisten des Abends, Telemaque Lambrino, lernten wir einen Pianisten von bedeutenden künstlerischen Qualitäten kennen. Ernst Hamann.

DORTMUND: Der 100jährigen Geburtstagsfeier von Hektor Berlioz war das erste Musikvereins-Konzert gewidmet. „Fausts Verdammung" gelangte unter Janssens impulsiver Leitung zu erfolgreicher Aufführung. Unter den Solisten ragte Prof. Meschaert als Mephisto hervor, der eine Charakterzeichnung von unwiderstehlicher Gewalt schuf, während v. Fossard (Faust) und Frl. Becker (Gretchen) Durchschnittsleistungen nicht überschritten. — Das erste Solistenkonzert des philharm. Orchesters gestaltete sich zu einem Wagner-Liszt-Abend. Hüttner wusste im Vorspiel zu den „Meistersingern" und zum „Lohengrin" in der kunstvollen Stimmenverwebung die klarfassliche Abtönung und den charakteristischen Ausdruck darzulegen, und Liszts „Mazeppa" gestaltete sich zu einem Glanzpunkt technischer Ausführung. Als stimmgewaltiger dramatischer Sänger bewährte sich Dr. Felix Kraus, und Willy Eickemeyer offenbarte im Klavierkonzert A-dur und einigen selten gehörten Soli von Liszt ein glänzendes Rüstzeug technischer Fertigkeit. — Ein von echt weiblicher Gewissenhaftigkeit und poetischem Dufte getragenes Spiel bot die Pianistin Anna Haasters-Zinkeisen im ersten Hornungschen Künstlerkonzert, und ein schimmernder Glanz technischer Bravour durchflutete die von Mary Münchhoff gesungenen Arien „No che non sei capace" von Mozart und „Una voce poco fa" von Rossini, denen die auf einen seelischen Grundton gestimmten Lieder nachstanden. Heinr. Bülle.

DRESDEN: Im zweiten Symphoniekonzert (Serie A) der Königl. Kapelle erzielte Anton Dvořáks 2. Symphonie (d-moll) eine überaus starke Wirkung, die sie sowohl ihrem

Reichtum an edler, schöner Melodik, als auch der knappen und prägnanten Form sowie der künstlerisch bedeutenden Arbeit zu danken hatte. Die für Dresden neue Symphonie ergänzte das Gesamtbild dieses hochbedeutsamen, reifen Musikers um so glücklicher, als er hier auf die Verwendung slawisch-nationaler Weisen verzichtet. Sehr interessant verlief ein historisches Posthornkonzert, das der Orchesterverein „Philharmonie" veranstaltete. Dieser Verein setzt sich lediglich aus Postbeamten zusammen und das über 70 Mann starke Orchester besteht aus ehemaligen Militärmusikern, die jetzt im Dienste der Reichspost stehen; Dirigent ist der frühere Militärkapellmeister C. Bornschein. Das Programm wies lediglich Stücke auf, in denen das Posthorn Verwendung gefunden hat. Bach und Händel sprachen da zuerst mit, dann folgten Werner und Spohr. Besonderes Entzücken erregten die drei deutschen Tänze von Mozart, von denen der dritte mit den einander antwortenden Hornrufen der Postillone geradezu stürmische Begeisterung erweckte. Ein Marsch von Edmund Kretschmer mit einem vierstimmigen Chor von chromatischen Ehrenposthörnern der Reichspost schloss, vom Komponisten selbst dirigiert, das Konzert ab, in dessen Verlauf Emilie Herzog eine Anzahl von Liedern sang, die auf die Post Bezug haben. — Von den Solistenkonzerten stand der Liederabend von Lilli Lehmann obenan, deren bewundernswerte Kunst wieder einen uneingeschränkten Triumph feierte. Dagegen vermochte Mary Münchhoff nicht alle Hoffnungen zu erfüllen, die man nach auswärtigen Berichten auf sie gesetzt hatte. Ein einheimischer junger Künstler, Rudolf Feigerl, führte sich in einem eignen Klavierabend als tüchtiger, mehr solider als hinreissender Pianist ein. Der erste Quartettabend der von Hofkonzertmeister Lewinger geführten Kammermusikvereinigung brachte als Neuheit ein schönes Variationenwerk von Sinigaglia und als pianistischen Gast Waldemar Lütschg. F. A. Geissler.

ESSEN: Unter Wittes Leitung brachte uns das erste Musikvereins-Konzert das Vorspiel zum dritten Akt aus dem „Pfeifertag" von Max Schillings und Straussens symphonische Phantasie „Aus Italien". Rose Ettinger bewies ihre staunenswerte Virtuosität in der Arie aus Mozarts „Il ré pastore", wandte ihre Kunststückchen aber leider auch bei verschiedenen alten Volksliedern und Gesängen von Brahms an. Der neue Konzertmeister des städtischen Orchesters, Herr Kosman, führte sich mit dem Violinkonzert von Tschaikowsky glänzend ein. Max Hehemann.

FRANKFURT A. M.: Von Anton Bruckner ist nun auch die neunte, die „gotische" (weil aus der Betrachtung des Wiener Stephansdoms inspirierte) Symphonie in Frankfurt eingeführt worden, und zwar in einem Opernhauskonzert durch Kapellmeister Dr. Rottenberg, der schon bei zwei früheren Gelegenheiten tatkräftige Bruckner-Propaganda betrieben hat. Diesmal schien sie besonders erfolgreich; das von fast dämonischem Geist erfüllte Scherzo hat sicherlich Eindruck hinterlassen. — Eine andere d-moll-Symphonie, komponiert von dem ungarischen Musiker E. v. Dohnanyi, präsentierte zuerst der Museumskapellmeister S. von Hausegger; das Werk redet auch von grossen Absichten, besitzt gleichfalls ein anziehendes Scherzo, lässt aber im übrigen auf nicht allzuviel schöpferische Kraft schliessen. Der Komponist trat gleichzeitig als Pianist in Liszts Es-dur-Konzert auf, hier mit unfraglichem Erfolg. Noch freudiger denken wir eines anderen Museums-Abends, wo der neue Dirigent sich in Wagners Faust-Ouverture und Siegfried-Idyll sowie in Liszts Dante-Musikdichtung aufs Schönste bewährte und namentlich den Ausdruck erschütternder Wahrheit in der Ouverture fand. Frau Brema sang bei dieser Gelegenheit Wagners Kompositionen der Wesendonckschen Lieder mit Orchesterbegleitung, durch welche diese Lyrika stark dem Dramatischen angenähert werden. — Rühls Gesangverein brachte in seinem ersten Abonnementskonzert eine Wiederholung der von ihm hier eingeführten „Seligkeiten" César Francks in einer soliden, nur bei Einzelheiten nicht ganz zulänglichen Darstellung. — Originell machte sich ein skandinavischer Liederabend,

gegeben von Frau A. Ulsacker und Tenor Ejnar Forchhammer. Das Programm schöpfte ganz aus der musikalischen Produktion des Nordens und befreundete den Hörer besonders mit der Kunst Chr. Sindings. — Auch der Tenorist Richard Fischer gab einen in Programm wie in Ausführung Beachtung verdienenden Liederabend. — Am Klavier waren nach einander zwei Meisterinnen zu bewundern: Clotilde Kleeberg und Frieda Kwast-Hodapp.

Hans Pfeilschmidt.

GLASGOW: Unser „Palette Club", der den edelsten Typus populärer Musik unserer Stadt repräsentiert, erfreute uns in seinem ersten Monats-Konzert mit Dvořaks Neuer Welt-Symphonie, der sich die „Rienzi-Ouverture" und Violin-Soli von Horace Fellowes wirksam anreihten. Frederic Lamond, unser auch im Ausland rühmlichst bekannter Landsmann, erzielte — nach fünfjähriger Abwesenheit vom heimatlichen Podium — mit einem Recital (Chopin-Polonaise in As, Liszts Tarantella etc.) grossen Erfolg. Auch ein anderer Glasgower hat die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt in der letzten Zeit auf sich gelenkt, das ist Mr. McAlpin mit seiner Preis-Oper: „Kreuz und Halbmond". Die Mood-Manner-Company brachte das Werk hier zur Aufführung. Ungenügende Proben haben leider diese unzweifelhaft bedeutende Schöpfung hier um einen vollen Erfolg gebracht. Eine ganze Reihe von Solisten-Konzerten hat uns dieser erste Wintermonat auch schon beschert. Ich hörte Miss Toggarts Vortrag von Nardini's Violin-Sonate in D, und Rheinbergers Duo-Sonate in Es. Künstlerisch bedeutender erschienen mir Mr. Hendersons Solo-Vorträge: besonders D'Alberts Gavotte und Musette aus der Suite in d-moll, und Schumanns Romanze in Fis. H. J. C.

HAMBURG: Arthur Nikisch wird einen netten Begriff von den getreuen Besuchern der philharmonischen Konzerte bekommen haben. Als er nämlich neulich den Versuch machte, in unsrer Brahminenstadt den fast gänzlich unbekannten Bruckner zu Worte kommen zu lassen, indem er die neunte Symphonie des viel Geschmähten aufführte, rührte sich nach dem ersten Satz keine Hand, da das p. t. Publikum einfach nicht gemerkt hatte, dass der Satz zu Ende war. Erst als Nikisch gar keine Miene machte, weiter zu dirigieren und man sah, dass die Musiker ihre Instrumente bei Seite legten, roch man Lunte und nach einer Pause von vielleicht zwei Minuten setzte der Beifall ein, für den Nikisch denn auch die entsprechende Dankadresse bereit hatte in einem vielsagenden Blick. Ich habe mir in dieser Pause geschworen, nie wieder ein Wort des Vorwurfs an Nikisch zu richten, wenn er für Hamburg bei dem engen Kreis „altkreditierter" Symphonieen und Ouvertüren bleibt. Die Beurteilung, die Bruckners Werk in der Presse gefunden hat, empfahl sich durch Ruhe, Vornehmheit und das Bestreben, abweichende Ansichten würdig zu äussern. Nur eine unwürdige Stimme trug eine Dissonanz in die Debatte. — Max Fiedler hat zwei seiner schönen, anregenden Konzerte hinter sich und namentlich mit seinem Tschaikowsky-Abend sich und dem Meister, den der Abend ehren sollte, ein den Moment überdauerndes Denkmal gesetzt. — Der Kompositionsabend, den Alphonse Manrice veranstaltete, trug den Interpreten seiner Lieder, Frau Knüpfer-Egli und Herrn Jörn rauschende Ehren ein, und dem Schöpfer der Gesänge blieb die Anerkennung der Wissenden nicht vorenthalten. Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Das zweite Abonnements-Konzert des Königl. Orchesters bescherte uns unter Kotzkys energisch-temperamentvoller Leitung eine restlos gelungene Vorführung von Tschaikowsky's „Symphonie pathétique" sowie hochachtbare Darbietungen von dem Vorspiel zu d'Alberts „Rubin" und dem Scherzo aus der „Wallenstein-Symphonie" von Rheinberger. Mitwirkend war der Violoncellist Grützmacher aus Köln, der mit Dvořáks Konzert, weniger mit den zu sentimental angefassten kleinen Soli einen hübschen Erfolg erzielte. — Aus der Flut der vielen sonstigen Konzerte seien erwähnt: das des Pianisten Leopold Godowsky und Violinvirtuosen Flesch, mit dem diese mit

phänomenaler Technik bezw. künstlerisch-tiefer Auffassung ausgerüsteten Künstler abermals einen bedeutenden Erfolg erzielten; das erste Konzert des Hofpianisten Prof. Lutter, n dem der Konzertgeber, unterstützt von dem trefflichen Violinisten Zajic und der grossen Edith Walker ein hochgediegenes Programm vorführte. In einem eigenen Konzert spielte die einheimische Pianistin Mary Wurm Tschaikowsky's b-moll- und Schumanns a-moll-Konzert mit ausgezeichnetem Gelingen. Unterstützt wurde sie wesentlich von Kapellmeister Trienes, der das begleitende Orchester mit viel Routine vorbereitet hatte und auch mit einer eigenen Ouvertüre guten Erfolg erzielte. Von auswärtigen Künstlern besuchten uns noch die entzückende Koloratursängerin Mary Münchhoff gelegentlich des vorzüglich gelungenen Lehrergesangverein-Konzerts, Dr. Wüllner sowie das Künstlerpaar Sarasate und Berthe Marx-Goldschmidt. L. Wuthmann.

HEIDELBERG: Nach den Anstrengungen unseres Musikfestes, das mit zwei ausverkauften Volksaufführungen der „Schöpfung" beschlossen wurde, musste eine Ruhepause eintreten. Von grösseren Veranstaltungen ist nur das erste der unter Paul Radigs Leitung stehenden „Populären Symphoniekonzerte" zu verzeichnen mit Schumanns B-dur-Symphonie und Elsa Ruegger (Cello) als Solistin. — Die beängstigend lange Reihe der Solistenkonzerte eröffnete Theodor Bertram im Verein mit L. E. Hafgren (Klavier) und dessen sympathischer, vielversprechenden Schwester Lilli Hafgren (Sopran). Der bedeutende Bühnensänger enttäuschte leider sehr im Konzertsaal. War es schon eine Geschmacklosigkeit, die Holländer-Arie im grossen Saal mit Klavierbegleitung zu singen, so spottete der nach plumpen Effekten haschende Vortrag der unvermeidlichen „beiden Grenadiere" und des „Prinz Eugen" jeder Beschreibung. Nicht mit Unrecht nannte jemand Bertram den „Tenor unter den Baritonen", zum feinsinnigen Liedvortrag ist Bertram zu sehr „Natursänger". — In erfreulichem Gegensatz zu diesem Stimmathleten stand Dr. Arno Hollenberg (Bariton), der trotz nicht gerade bedeutender Stimmmittel mit einem sehr interessanten und stilvollen Programm meist weniger bekannter Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Wolf eine tiefe Wirkung erzielte. Als Klavierspieler von gediegenem Können erwies sich Otto Hollenberg. Fritz Stein.

KARLSRUHE: Die Konzertveranstaltungen gingen diesmal hintereinander her wie ein Walkürenritt. Kein Wunder, wenn sie da Tote im Sattel tragen. Schon mussten wegen mangelnder Überflutung der Konzerträume einige Unternehmungen in letzter Stunde abgesagt werden. Und auch die, welche unter Aufbietung allererster künstlerischen Kräfte vor sich gingen, suchten vergebens nach dem berühmten Apfel, der nicht zur Erde fallen kann. Ein halb leeres Haus sah Saint-Saëns, der mit dem Strassburger Orchester im Schmidtschen Konzertcyklus herüberkam. Trotz allen Beifalls, den der französische Meister für die Vorführung seiner Phantasie für Klavier und Orchester „Afrika", für den „Marsch der Synode" aus seiner Oper „Heinrich VIII.", für die symphonische Dichtung „Jugend des Herkules" und seine Orgelpräludien bei dem über eine gewisse Einförmigkeit hinwegsehenden Publikum fand, und trotz der feinen Darbietungen des Strassburger Orchesters unter seinem ausgezeichneten Dirigenten Lohse erfüllte das Konzert nicht alle Erwartungen. Vielmehr war das der Fall an den zwei Konzertabenden unseres Hoforchesters unter der vorzüglichen Leitung von A. Lorentz, der u. a. Richard Strauss' „Also sprach Zarathustra" wirkungsvoll aufbaute und mit Beethovens achter Symphonie durch die Frische und Lebhaftigkeit der Ausführung einen besonderen Erfolg erzielte. Im ersten Konzert tat sich dabei das Hoforchester in dem von Clotilde Kleeberg glänzend gespielten Schumannschen a-moll-Konzert, und am zweiten Abend in dem von Franz Ondricek ausserordentlich feinfühlig dargebotenen Beethovenschen Violinkonzert durch treffliche Ausarbeitung hervor. Ein zumeist aus Wagner-Vorträgen bestehendes Konzert Theodor Bertrams brachte dem Sänger grosse

Ovationen, obwohl seine gesanglichen Unarten nicht allen behagten. Sein Begleiter Alexander Dillmann verblüffte durch die Selbstherrlichkeit, mit der er als solistischer Partiturspieler das Klavier die Stelle des Orchesters vertreten liess. Albert Herzog.

KÖLN: Im zweiten Gürzenich-Konzert gelangte der Absage-Teufel, der dem Programm seine Marke aufgebrannt hatte, erst im zweiten Teile, dann allerdings um so nachdrücklicher, zu Einfluss. Das den Abend beginnende Hauptwerk, Beethovens Pastoralsymphonie, fand durch Fritz Steinbach eine in allen Details wunderbar klare, dann wieder im grossen Zuge des Ganzen so überzeugende und äusserlich glänzende Auslegung, dass eine grosse Wirkung nicht ausbleiben konnte. So wurde auch die Trauermusik zum Tode Siegfrieds in ergreifender Weise vom städtischen Orchester zu Gehör gebracht. Teresa Carreño bewies durch den Vortrag von Rubinsteins Klavierkonzert d-moll und kleinerer Stücke von Beethoven, Schumann und Chopin, dass sie nach wie vor über jedes immer gewünschte Schattierungsvermögen des Anschlags und eine jedem Tempo mit Leichtigkeit entsprechende Geläufigkeit verfügt. Den zweiten Teil des Abends sollte ursprünglich die dramatische Sängerin Bertha Morena gesanglich bestreiten, indes kam einige Tage vor dem Konzert die Nachricht, dass sie krankheitshalber den ganzen November pausieren müsse. Die zum Ersatz verschriebene Sängerin Marie Brema sang auf der Generalprobe drei altdeutsche Gesänge und die Schlussszene aus der Götterdämmerung bei schlechter Disposition, um dann am Konzerttage selbst noch nach 5 Uhr abends wegen Halsentzündung abzusagen. Das Pech der einen Sängerin bedeutete die glückliche Chance einer andern, die nicht daran gedacht haben mochte, sobald das Gürzenich-Podium zu betreten, nämlich des als Koloraturspezialität ein gewisses begreifliches Aufsehen erregenden Fräulein Vidron vom hiesigen Stadttheater. Durch ihr Eintreten in die Lücke des Programms musste dessen Physiognomie natürlich eine ganz andere werden und der Begabungseigenart der jugendlichen Sängerin Raum gewähren. Sie sang unter virtuoser Geltendmachung ihres abnorm hohen Soprans und dessen ausgezeichneter Schulung eine Mozartsche Konzertarie und dann die allerdings hier recht gewaltsam, weil als unpassend eingezwängte Arie der Gilda aus Rigoletto. Es kann leider kaum einem Zweifel unterliegen, dass der nichts weniger als kunstästhetisch empfindenden Majorität des Gürzenich-Publikums der Tausch in den musikalischen Genüssen sehr willkommen war; denn nach der Ankündigung hellten sich viele Gesichter ganz eigentümlich auf und nachher überschüttete man die in der dreigestrichenen Oktave heimische Verdisängerin mit jubelndem Beifall. Arme Frau Schumann-Heink, bedauernswerte Meisterin vornehmer Kunst, die man an der gleichen Stätte im vorigen Jahre mit ihren wundervollen Vorträgen ausgesuchter Gesänge von Brahms, Liszt und Schubert einfach „abfallen“ liess, und — armes Publikum! Paul Hiller.

KREFELD: Die Kammermusik-Konzerte des Konservatoriums eröffneten in diesem Winter den Reigen. Die Programme dieser Veranstaltungen sind unter der neuen Leitung Müller-Reuter-Pieper stilvoller geworden, das ganze Unternehmen erscheint in ernsterem Gewande. Ein immer beklagter Mangel unseres Musiklebens, das Fehlen eines ansässigen Streichquartetts, ist endlich behoben. Spielt sich das aus den Lehrern des Konservatoriums bestehende Krefelder Streichquartett mehr und mehr zusammen und vereinigt sich Konzertgesellschaft und Konservatorium zu gemeinsamem Tun, dann erscheint die Heranziehung fremder Quartettgenossenschaften in Zukunft überflüssig. Als Gast erschien Huge Heermann, der mit den einheimischen Quartettisten und Herrn Stoye am Klavier Goldmarks Klavierquintett zu Gehör brachte und ausserdem Soli von Bach, Ernst und Tschaikowsky in bekannter meisterhafter Weise spielte. Herr Stoye vervollständigte mit Schumanns Symphonischen Etüden in geschmackvollster Weise das Programm. Die Konzertgesellschaft schonte in ihrem ersten Abonnementskonzert ihren

Chor und führte dafür zwei Solisten, Frau Haasters-Zinkeisen und Ettore Gandolfi, vor. Erstere spielte technisch gewandt Schumanns a-moll-Konzert, ohne dessen poetischen Gehalt zu erschöpfen. Gandolfi vermochte die auf ihn gesetzten Erwartungen nicht vollauf zu befriedigen. An Orchestervorträgen bot Müller-Reuter geistvolle Wiedergaben von Raffs Ouvertüre „Ein' feste Burg ist unser Gott" und Schuberts C-dur-Symphonie. A. Z.

LEIPZIG: Im Gewandhause (V. und VI. Konzert) gab es neben vielerlei junggebliebenem und mancherlei altgewordenem Alten (Symphonieen von Volkmann B-dur, Mozart g-moll und Beethoven B-dur; Vorspiel aus Reineckes „König Manfred" und Peer-Gynt-Suite von Grieg) eine veritable Novität: Ernst Boehes symphonisches Odyssee-Fragment „Ausfahrt und Schiffbruch", das hier als eine starke Talentprobe aufgefasst und um mancher bedeutenden Einzelzüge in der gefestigteren ersten Hälfte und um der sehr wirksamen Instrumentation willen mit lebhaftem Beifall beantwortet wurde. Als Solistinnen hörte man im fünften Konzert Alice Ripper, ein junge Bravourspielerin, der für das e-moll-Konzert von Chopin allerdings noch die geistige Reife uud die rechte Innerlichkeit fehlten, und im sechsten Edith Walker, deren prächtiges Organ neuerdings zu lauter Bewunderung stimmte. — Im vierten philharmonischen Konzert erklangen Teile der Sommernachtstraummusik, Tschaikowsky's G-dur-Klavierkonzert und Klaviersoli, gespielt von Jolanda Mérö, einer talentvollen und kraftgesegneten sechzehnjährigen Zukunftspianistin, und die symphonische Dichtung „Fata Morgana" von Karl Gleitz, der sein geistvoll kombiniertes, üppig gefärbtes Tongemälde selbst dirigierte und reichen, zum Teil allerdings grösseren Vorgängern gutzuschreibenden Beifall fand. — Über dem dritten Eulenburg-Konzert walteten Unheilsmächte, da der angekündigte Geiger wenige Stunden vor Konzertbeginn krankheitshalber absagen musste (Herr Reisenauer, der in liebenswürdigster Weise einsprang, spielte als Ersatz das Es-dur-Konzert von Beethoven) und da Herr Weingartner, nachdem er mit der Chemnitzer Kapelle drei Ouvertüren von Gluck, Mozart und Weber so ganz vorzüglich interpretiert hatte, dass die Oberon-Ouvertüre sogar wiederholt werden musste, sich mit der Ausführung der D-dur-Symphonie von Brahms auf ein ihm augenscheinlich allzufernliegendes Gebiet begab. — Im Kaufhaussaal drängten sich die Erscheinungen: Ernst von Possart rezitierte, Reisenauer gab einen Klavierabend, an dem er besonders durch eine wundervolle Wiedergabe der Davidsbündlertänze entzückte, Herr von Zur-Mühlen erwies seine hohe Kunst am Vortrag Goethe-Schubertscher Gesänge, und von Prof. Nikisch begleitet, debütierte Elena Gerhardt, eine vortrefflich gebildete, sehr anmutige Liedersängerin, der man eine erfolgreiche Konzertlaufbahn prognostizieren konnte. Helene Fürst spielte drei Violinkonzerte, ohne dafür schon die volle Reife zu besitzen, und unfertig wirkten auch die Liedervorträge der Damen Antonia Beel und Gertrude Lucky. Ernsten Genuss bereitete das erste Orgel-Konzert von Karl Straube, der in meisterhafter Weise Kompositionen von Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts spielte. Der Leipziger Lehrer-Gesangverein unter Prof. Sitt löste in seinem ersten Winterkonzert schwierige Aufgaben wie Brambachs „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Hegars „Johannesnacht" in rühmlichster Weise und sang zudem in buntem Wechsel mit Sologesängen des Herrn Pinks und Geigenvorträgen des Herrn Wollgandt manche zum Teil von A. von Othegraven trefflich gesetzten Volkslieder, während die Leipziger Singakademie unter Wohlgemuth und unter solistischer Mitwirkung der Damen Buff-Hedinger (Leipzig) und Dehmlow (Berlin) und der Herren Müller (Leipzig) und Loritz (München) Mendelssohns „Paulus" wieder einmal zu Ehren brachte. Arthur Smolian.

LIVERPOOL: Die 65. Saison der Philharmonischen Gesellschaft wurde durch ein den Traditionen des Institutes würdiges Konzert eröffnet. Dvořáks Ouvertüre „Mein Heim" und Parrys „Ode an die Musik" bildeten Anfang und Schluss des Programms; in der Mitte stand Mozarts Symphonie in Es. Den Hauptanziehungspunkt für einen grossen

Teil des Publikums aber bildete Marie Hall mit der erstaunlichen Wiedergabe von Paganini's Konzert in D; auch Gesangs-Vorträge des Ehepaares Kenneriy-Butt erzielten gebührenden Beifall. — Zwei überall gefeierte Pianisten gaben viel besuchte Rezitals: Wilhelm Backhaus (Brahms' Variationen über ein Thema von Paganini und Liszts Arrangement von Mendelssohns Hochzeitsmarsch) und Josef Hofmann mit einem umfangreichen Programm. In St. George Hall hörten wir den „Elias" und in einem Kirchen-Konzert Garretts Ernte-Kantate. Auch ein sehr interessantes Orgel-Konzert, das Mr. Townshend gab, verdient rühmend hervorgehoben zu werden. Conrat.

PETERSBURG: Als erstes bedeutsames Lebenszeichen unserer musikalischen Saison muss das Konzert der hiesigen Hofopernsängerin Frau von Gorlenko-Dolina bezeichnet werden. In ihm trat Giovanni Sgambati zum erstenmal vor das hiesige Publikum, das selbstverständlich diese Gelegenheit benutzte, den Komponisten mit Bezeugungen aussergewöhnlicher Sympathie zu überschütten. Das Programm enthielt fast nur Werke von Sgambati, darunter das Quartett op. 17, das Quintett op. 5. Die „Böhmen" waren zur Unterstützung dieses interessanten Konzerts herangezogen worden. — Das erste Symphonie-Konzert der Kaiserl. Russischen Musikgesellschaft war im Hinblick auf den zehnjährigen Todestag Tschaikowsky's gänzlich diesem Meister geweiht; es kamen die V. Symphonie und „Francesca da Rimini" unter Alexander Chessin's Leitung in höchster Vollendung zur Ausführung. In die solistischen Vorträge teilten sich die Hofopernsängerin Frau Friede und der gefeierte Klaviervirtuose Ossip Gabrilowitsch. Letzterer liess sich auch in zwei eigenen Konzerten hören und erntete für sein bewunderungswürdiges Spiel rauschende Beifallsovationen. Nicht minder animiert verlief auch ein Liederabend der bedeutenden Vortragskünstlerin Lula Mysz-Gmeiner. — Zwei Konzerte sind zu erwähnen, die unser einheimischer Geigenmeister Leopold Auer in Gemeinschaft mit Raoul Puguo gab. Sollten wir einem der beiden Künstler den Preis zuerkennen, so fiele die Wahl auf Auer, da ihm das Musikalische zumeist am Herzen liegt, während Pugno in der Technik und im Gebrauch des Pedals vollständig aufgeht. — Alexander Siloti eröffnete den Cyklus seiner angekündigten fünf grossen Orchesterkonzerte mit Liszts „Faust-Symphonie", dem „Meistersinger"-Vorspiel, und Griegs Klavierkonzert (Raoul Pugno). — Um nun schliesslich noch über unsere Kammermusik-Abende zu berichten, müssen wir der vier Soireen des Brüsseler Schörg-Quartetts gedenken, das von der Kaiserlichen Musikgesellschaft eingeladen wurde.

Bernhard Wendel.

POSEN: Der Beginn der diesjährigen Saison hat in das Posener Konzertleben einen neuen Faktor eingeführt, der seinen Aufgaben und Leistungen nach wohl bald der bedeutendste werden dürfte: es handelt sich um die neu gegründete „Posener Orchestervereinigung", die aus ca. 70 Berufsmusikern besteht und es sich zur Aufgabe gesetzt hat, einem möglichst grossen Publikum zu billigstem Eintrittspreise die Bekanntschaft mit den Meisterwerken alter und neuer Orchestermusik zu vermitteln. Die Programme zu den ersten drei Konzerten brachten: Die Ouvertüren „Iphigenie in Aulis" von Gluck, und „Im Herbst" von Grieg; die Symphonieen No. 4 und 8 von Beethoven, sowie die Symphonie No. 6 (pathétique) von Tschaikowsky; die symphonischen Dichtungen „Waldphantasie" von H. Zöllner, „Vysehrad" von Smetana, „Rattenfänger von Hameln" von Paul Geisler; die beiden L'Arlésienne-Suiten von Bizet, das „Fest bei Capulet" aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julie" von Berlioz und den „Karfreitagszauber" aus Wagners Parsifal. Als Dirigenten fungieren abwechelnd die Kapellmeister: Paul Geissler, Arthur Sass und Oskar Hackenberger. Die trefflichen Leistungen des neuen Orchesters unter ihrer hervorragenden Leitung berechtigen zu den besten Hoffnungen für eine günstige Fortentwicklung dieses neuen Konzertinstitutes. Sonst regte

sich bisher das Konzertleben nur spärlich. Als einzige Grosstat ist zu erwähnen die wohlgelungene Aufführung des Herzogenbergschen Oratoriums „Die Erntefeier“ seitens des Kreuzkirchenchors unter Leitung des Pastors Greulich. Auch diesmal hinterliess das gewaltige Werk, wie bei seiner ersten Aufführung im Jahre 1901, allgemein einen überaus ergreifenden und nachhaltigen Eindruck. Das Schnabel-Trio aus Berlin konzertierte mit grossem Erfolg, ebenso der Pianist Josef Slivinski, der hier zum erstenmal eine Klavier-Sonate von Glazounow zu Gehör brachte, die jedoch wenig Beifall fand.

Gustaf Richter.

ROSTOCK: Musikdirektor Schulz brachte in einem Wagner-Lisztabend zum erstenmal die Bergsymphonie und Wagners As-dur-Sonate in der Orchesterbearbeitung von Müller-Berghaus. Im Konzertverein führte er als Neuheit die Cidouverture von Cornelius auf. — Prof. Dr. Thierfelder brachte mit der Singakademie und mit Solisten Spohrs Weltgericht. — Herman Gura gab einen wundervollen Liederabend, dessen erster Teil dem Andenken Zumpes gewidmet war. Kapellmeister Cortolezis (aus Schwerin) erwies sich dabei als feinsinniger Begleiter sowie, mit der Verwandlungsmusik aus Parsifal I, als Meister des Partiturspiels. Im Konzertverein sang Frau Grumbacher de Jong, im Wagner-Liszt-Abend Frl. Marie Walter. Prof. Dr. Golther.

STETTIN: Dem aufmerksamen Beobachter kann es nicht entgehen, dass sich in unsrem Musikleben jetzt ein Zug zum Modernen regt; und zwar trifft dies (ein bemerkenswerter Umstand) gerade auf die Konzerte von rein lokaler Bedeutung zu. Man singt Hugo Wolf allenthalben, selbst in den Kirchenkonzerten, die übrigens in letzter Zeit ihre künstlerischen Ziele erheblich höher stecken als ehedem. Neben den historischen Konzerten in der Schlosskirche erfreuen sich namentlich die Veranstaltungen in der herrlich restaurierten Jacobi-Kirche grosser Anziehungskraft. Prof. Dr. Lorenz spielte dort unlängst eine seiner neuen Orgelkompositionen, eine kraftvoll erfundene, geistreich durchgeführte Phantasie f-moll. — Die dünngesäten Konzerte auswärtiger Kunsterscheinungen eröffneten keine neuen Gesichtspunkte. Wüllners Vortragskunst, Waldemar Meyers Raffiniertheit und Manieriertheit und die Grosstaten des zu drei Symphonie-Konzerten verpflichteten Philharmonischen Orchesters unter Rebiček, das alles hat man hier letzthin wieder nach Gebühr würdigen können. Ulrich Hildebrandt.

STUTTGART: Die Abonnementkonzerte der Hofkapelle, jetzt unter einheitlicher Leitung Pohligs, teilen sich verständigerweise nunmehr in reine Symphonieabende und in Solistenkonzerte. Bachs D-dur-Suite (mit der Arie), Beethovens siebente Symphonie, Liszts Tasso und Stücke aus Herzog Wildfang von Siegfried Wagner wurden prächtig vorgetragen; als Solisten erschienen der neue Konzertmeister Wendling und Frl. Bossenberger vom Hoftheater für Frau Schumann-Heink. Herr Wendling, der sich auch mit seinem Quartett vorteilhaft einführte (Künzel, Presuhn, Seitz), ist ein würdiger Nachfolger Singers, womit sehr viel gesagt ist. Bei Weingartner im Kaimkonzert gab es Mendelssohn-Schumann, Brahms und Liszt zu hören; Mazeppa und Manfred-Ouvertüre waren am schönsten. Der Liederkranz hatte fürs erste populäre Konzert Frl. Maurina aus Moskau (Klavier), Herrn van Eweyk aus Berlin (Bariton), Herrn Armbrust aus Leipzig (Orgel) verschrieben; letzteren, als Enkel Faissts, empfing man mit besonderer, nicht getäuschter Teilnahme. Der neue Singverein unter Prof. E. H. Seyffardt trat mit einer Aufführung von Haydns Schöpfung hervor. Am ersten Konzert des Vereins für klassische Kirchenmusik (Prof. S. de Lange) ist rühmenswert die Einfügung zweier für Stuttgart neuer Bachkantaten: „Nach dir, Herr, verlanget mich“, mit dem interessanten Tannhäuser-Bussmotiv (als Viertel gleichmässig rhythmisiert) und „Jauchzet Gott“, worin Frl. Küttner trotz glänzender Stimme nicht recht genügte. Ein zielbewusstes und sinnvolles Programm hat wiederum Herr Schapitz aufgestellt: das erste Konzert mit Beethovens cis-moll-

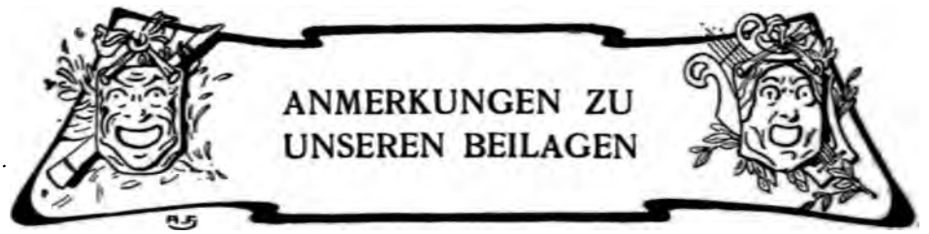
Quartett gelang ausgezeichnet. Von den Solisten erwähne ich Irma Sänger-Sethe, deren wunderbarem Violinspiel man zweimal lauschen durfte, Ludwig Hess, der im ersten Konzert absagte, und den Pianisten Hinze-Reinhold, der u. a. die (von David herausgegebene) c-moll-Violinsonate Bachs in einer pietätvollen und glänzenden Klavierübertragung spielte; die Arbeit des Virtuosen sollte durch den Druck zugänglich gemacht werden. Die grossartigste Leistung, vor allem was Gedächtnis und Ausdauer betrifft, vollbringt auf pianistischem Gebiet diesen Winter Prof. Pauer, indem er, „die Entwickelung der Klavierliteratur" in acht Konzerten vorführt; im ganzen Plan, wie in der Vortragsweise überwiegen die Lichtseiten. Sobald das Unternehmen beendigt ist, folgt eine abwägende Würdigung. Dr. K. Grunsky.

WEIMAR: Die Saison eröffneten Frl. Schenk und Herr Heydenbluth mit einem schönen Liederabend. Ihnen folgte Karl Scheidemantel mit glänzendem Vortrag meist moderner Lieder, u. a. Plüddemannscher Balladen; sein Begleiter, Herr Kronke, zeigte auch als Solist hohe Technik und feine Phrasierung. Ein Konzert von Frau Helmrich-Hofmeister und Alexander Petschnikoff gipfelte in des letzteren intimer Ausführung von Brahms' d-moll-Sonate und Mozarts A-dur-Konzert bei innigster Fühlung mit seinem Partner, Herrn Zilcher; die geschulte, doch wenig gereifte Sängerin trat dagegen sehr zurück. Im ersten Theaterkonzert (Eroica, Préludes) sang Herr Naval mit fast vollendeter Kunst neben Liedern die Bildnisarie. Das Krasseltsche Quartett bot mit Herrn Mühlfeld höchsten Genuss in Brahms' und Mozarts Klarinettenquintetten, Schönes endlich noch Karl Mayer mit Begleitung des Herrn Grabofsky. Prof. Bachmann.

WIEN: Durch dreiundzwanzig Jahre meisterte Hans Richter das edle Instrument: die Wiener Philharmoniker. Da gab es nur volle, den besten Musikgeist ausströmende Klänge. Drei Jahre lang verstand es Gustav Mahler, ihm das Gepräge seines interessanten, wenn auch oft zum Widerspruch herausfordernden Geistes aufzudrücken, zwei Jahre Josef Hellmesberger, zu beweisen, dass, je besser das Instrument, es um so schonungsloser die Unzulänglichkeit des Spielers verrate. Heute führerlos, gerieten die Philharmoniker auf den Einfall, durch Ladung von Gastdirigenten ihre geschwächte Anziehungskraft zu stärken. Man verzichtete darauf, durch eine bestimmte, ernste Farbe zu wirken und sucht durch deren chamäleonartigen Wechsel das Interesse des Publikums zu erregen. Das bedeutet seitens einer so berühmten Körperschaft nicht weniger als Verzicht auf den Charakter, für das Publikum eine bedenkliche Steigerung des Interesses an der Dirigentenleistung dem beabsichtigten Eindruck des Werkes gegenüber. Glücklicherweise haben viele Absagen und Hindernisse die vorgesehene Zahl der Steine in diesem Dirigentenkaleidoskop verringert und werden vier vor den acht Abonnementskonzerten von Ernst von Schuch geleitet. Ihm wurde gebührend der Vortritt eingeräumt und er führte die Philharmoniker zu einem schönen Erfolg. Schuch ist kein Wanderdirigent. Sein schöner Vorzug, dass er musiziert, wie es ihm ums Herz ist, gewinnt ihm sofort Sympathieen. Feinheit wird bei ihm nicht zum Raffinement, Energie nicht zum Krampf. So gelang vortrefflich der Vortrag einer Symphonie Haydns und das Concerte grosso für Streichinstrumente von Händel. Die c-moll-Symphonie zeigte nach unserer Empfindung einige Beethovenwidrigkeiten. — Der Wiener Konzertverein brachte kürzlich Edward Elgars Ouvertüre „Cokaigne" (Londoner Leben), deren vortreffliche Ausführung namentlich die Musiker von der hervorragenden Begabung des englischen Komponisten überzeugte. — Als ernstes und für das Wiener Musikleben besonders wichtiges Unternehmen bewährte sich sogleich bei Beginn der Saison der „Wiener à cappella Chor" unter der Leitung von Eugène Thomas. Die kleine, aber durch schönes Material und grosse technische Fertigkeit ausgezeichnete Schar bot mit Bachs Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf", kirchlichen und weltlichen Chören der

grossen Niederländer (Josquin de Près, Sweelinck, Clemens non papa) und modernen a cappella-Kompositionen von Anton Bruckner und Hugo Wolf eine Reihe auserlesener Genüsse. Als Solistinnen traten nacheinander zwei Künstlerinnen hervor, die es den Nachkommenden schwer machen, die Erinnerung an ihre grossen Leistungen wett zu machen: Ernestine Schumann-Heink und Edith Walker. Das Konzert der letzteren dirigierte Gustav Brecher aus Hamburg, dessen geniale Leitung der grossen Leonorenouvertüre und des „Tasso" von Liszt Aufsehen erregte. Den grossen Meisterinnen der Gesangskunst schloss sich Eugène Ysaye an, dem unter den Konzertgeigern heute der erste Rang gebührt. Er entzückte durch seinen Vortrag des Es-dur-Konzertes von Mozart, fesselte und überraschte durch die Ausführung von Lalo's geistreicher „Symphonie Espagnole" und bewies, dass selbst der Bogen des ersten Meisters ein Konzert von Vieuxtemps heute nicht mehr erträglich machen kann. Dem „Böhmischen Streichquartett" sucht das „Prager Streichquartett" den Wind aus den Segeln zu fangen. Vorläufig ist ihm das noch nicht völlig gelungen. Aber Beethovens c-moll-Quartett op. 18 wurde von der Vereinigung sehr sauber, Dvořáks F-dur-Quartett op. 96 sehr schwungvoll gespielt. — Béla Bartek, ein sehr junger ungarischer Musiker, der als Klavierspieler hervorragende Fähigkeiten besitzt und dessen noch nicht veröffentlichten Kompositonen von kompetenter Seite eine starke produktive Kraft nachgerühmt wird, spielte im Konzertverein Beethovens Es-dur-Konzert. Er blieb durch allerlei widrige äussere Umstände behindert etwas hinter den Erwartungen zurück. — Sofie Auspitz, eine der begabtesten Wiener Pianistinnen, eine eminent musikalische Natur, trat in einem eigenen Konzert hervor. Brahms' ganz eigenartige, spiritualistische Melodik ausatmende Sonate für Klavier und Violoncell spielte sie mit Wilhelm Jeral sehr feinsinnig. Emil Sauers neue Klaviersonate bot ihr Gelegenheit, den hübschen vom Virtuosen Sauer ersonnenen Klangwirkungen des Stückes mit ihrem ungewöhnlich gesangvollen Anschlag gerecht zu werden und im Vortrag von Liszts „Don Juan-Phantasie" bot sie alles, was eine Frau aus diesem übermännlichen Stück herauszuholen vermag. Gustav Schoenaich.

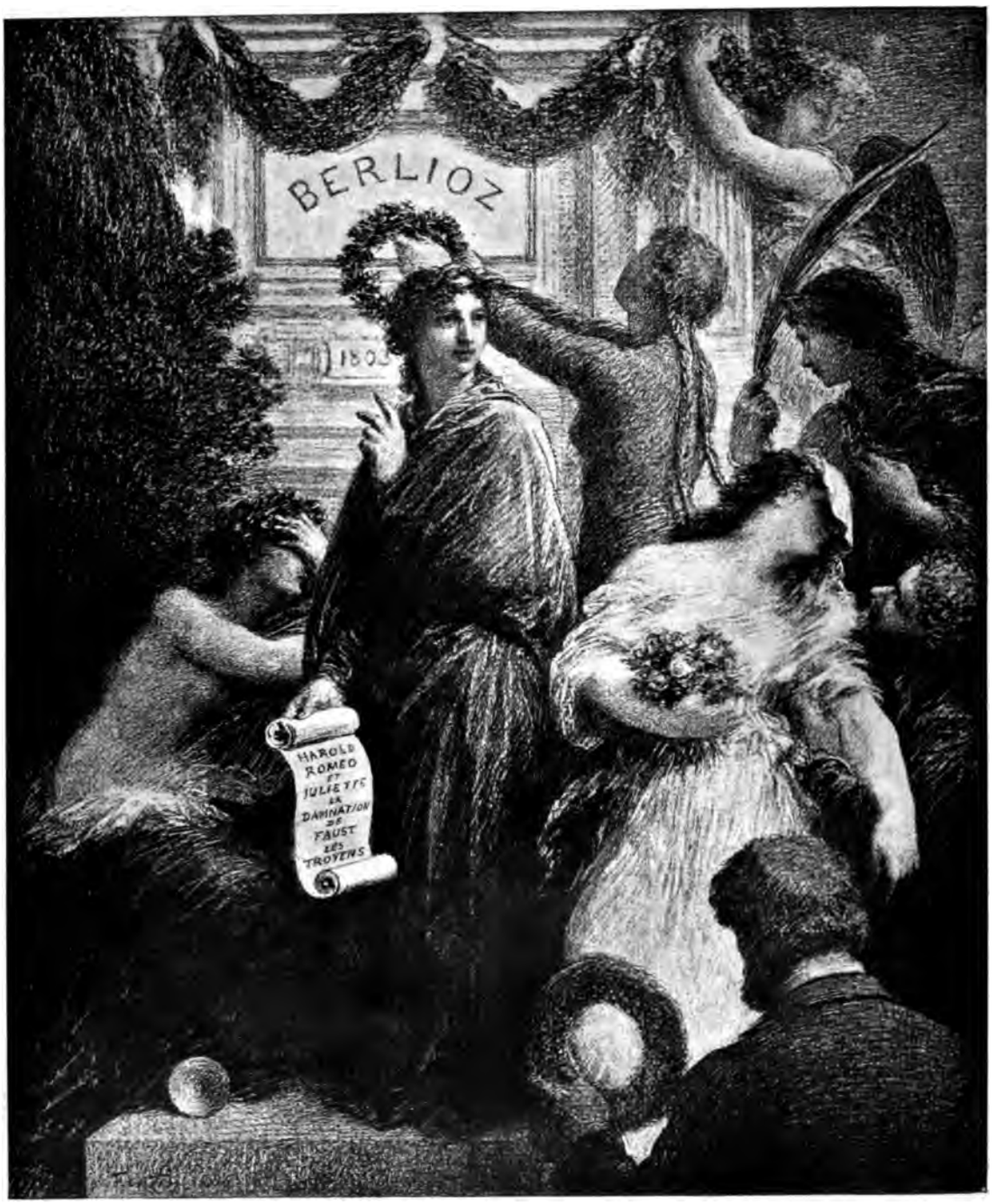
Berlioz-Karikatur von Cham. 1855.



Wir beginnen die Reihe unserer Beilagen zum Berlioz-Heft mit der Wiedergabe einer Originalzeichnung nach dem stimmungsvollen Gemälde „L'Anniversaire de Berlioz" von Fantin-Latour, das 1876 im „Salon" ausgestellt war. In das kleine Städtchen La Côte-Saint-André versetzt uns das zweite Bild, das uns das Geburtshaus (No. 83 der rue Nationale) des Meisters, der hier am 11. Dezember 1803 das Licht der Welt erblickte, in seinem ursprünglichen Zustand zeigt. Die Aufnahme stammt noch aus der Zeit vor der Restaurierung, die 1885 angebrachte Gedächtnistafel ist nicht darauf zu sehen. Von den zwei folgenden Porträts stellt das eine den Künstler im Alter von 28 Jahren dar (Signol malte es in Rom 1831), das andere ist nach einer Miniatur von P. de Pommaurne um das Jahr 1839 gefertigt. Die beiden Frauen, die eine so bedeutsame, entscheidende Rolle im Leben des leichtentzündlichen feurigen Tondichters spielten und deren Namen auch in dem Aufsatz von Gertrud Savić häufig erwähnt werden, erblicken wir friedlich nebeneinander (was in Wirklichkeit aus begreiflichen Gründen nicht ganz der Fall war) auf dem nächsten Blatt: die gefeierte Schauspielerin Miss Henriette Smithson, Berlioz' erste Frau (nach einer Lithographie von Francis 1827) und Marie Recio, ihre wenig sympathische Nachfolgerin (nach einer in Paris angefertigten Photographie). Eine echt französische Karikatur stellt das folgende Blatt dar: Un concert de la société philharmonique von Gustave Doré, dem geistreichen Mitarbeiter des „Journal pour rire" (1850). Den dreiundfünfzigjährigen Berlioz zeigt uns das nächste Porträt. Die erschütternden Klänge des Tuba mirum aus dem „Requiem" versinnbildlicht der Abdruck einer gleichnamigen Originallithographie von Fantin-Latour. Die Gilbertsche Radierung nach dem wundervollen Gemälde von G. Courbet zeigt uns die edlen feingeschnittenen Züge des Berliozschen Charakterkopfes. Seine Handschrift sehen wir auf den beiden folgenden Blättern, einem faksimilierten Notenblatt und dem Brief, den er während der Weimarer Berlioz-Woche 1855 an Bernhard Cossmann, den bekannten Cello-Virtuosen, richtete. Die Affiche für die „Trojaner in Carthago" stammt von C. Leray (1863). Ein ausserordentlich interessantes Porträt ist auch das folgende, das den Meister um das Jahr 1863 daratellt; es wurde nach einer Photographie von Pierre Petit von Fuhn lithographiert. Die Karikatur von Grandville (1846) persifliert in ergötzlicher Weise die Vorliebe Berlioz' für Massenwirkungen und Monstre-Konzerte („Heureusement la salle est solide ... elle résiste!"). Zum Schluss die Wiedergabe eines Reliefs in Gips von Adam-Salomon aus dem Jahre 1852 und die Abbildung des Medaillons auf dem Grabmal Berlioz' von Cyprien Godebski (1884). Als Musikbeilage bringen wir die Romanze „Le jeune Pâtre breton", Fragment eines Gedichtes von Marie de Brizeux, komponiert 1834 für eine Singstimme mit Klavierbegleitung und Horn ad libitum. Das ganz einfach gehaltene reizende Stück wurde von Frl. Falcon am 23. November 1834 zum erstenmal vorgetragen und fand auch bei der Centenarfeier in Grenoble und La Côte-Saint-André verdienten Beifall.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.



Ill. 5

GEDÄCHTNISBLATT AUF BERLIOZ
VON M. FANTIN-LATOUR o o o

Ill. 5

BERLIOZ' GEBURTSHAUS IN LA CÔTE-SAINT-ANDRÉ

HECTOR BERLIOZ

nach M. Signol. 1831

nach P. de Pommaurne. 1839

MARIE MARTIN-RECIO

HENRIETTE SMITHSON

KARIKATUR AUF BERLIOZ VON GUSTAVE DORÉ. 1850

III. 5

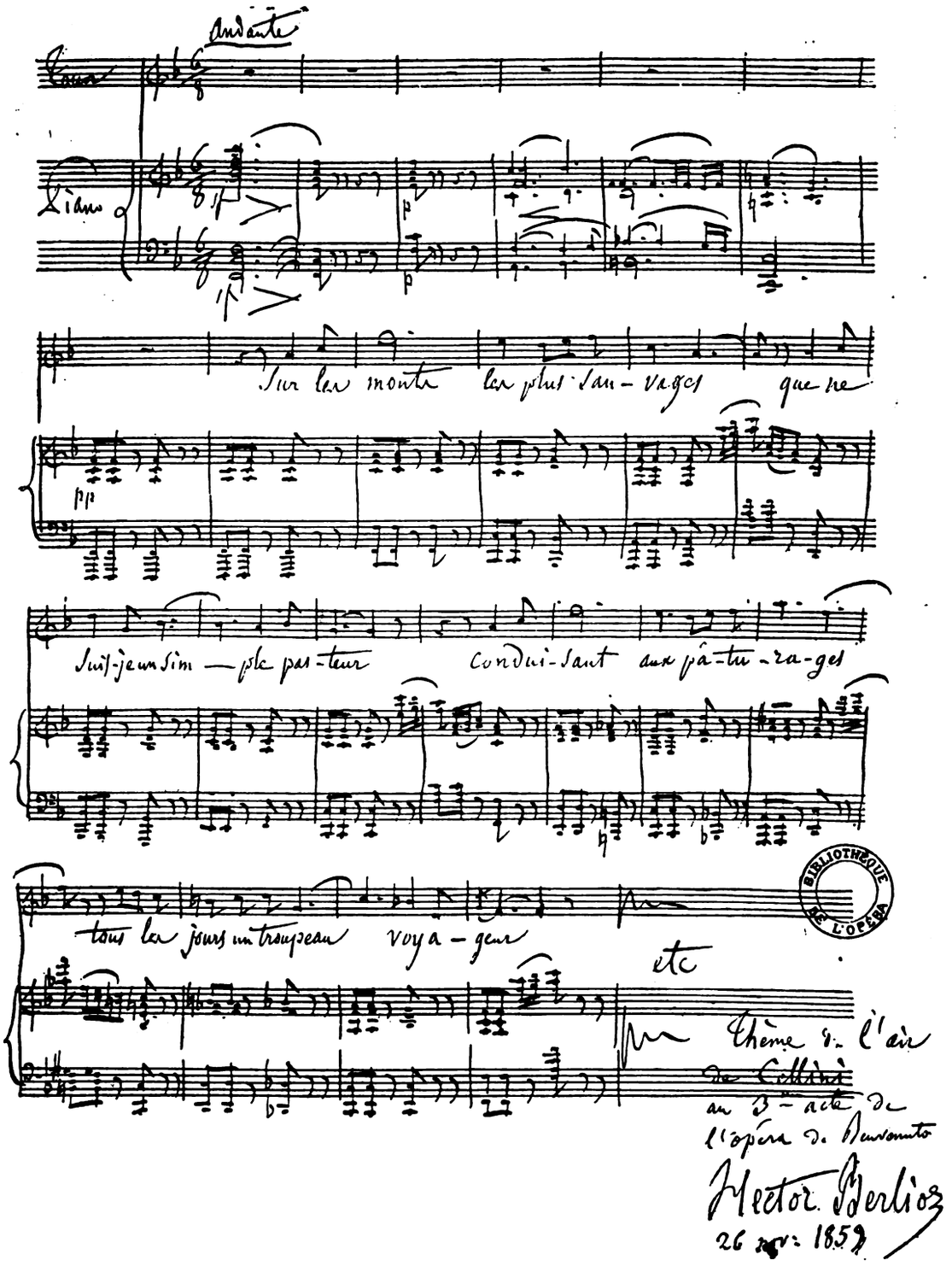
HECTOR BERLIOZ
IM JAHRE 1856
Nach einer Photographie

III. 5

○ ○ TUBA MIRUM ○ ○

Gedenkblatt auf Berlioz' Requiem

○ ○ von M. Fantin-Latour ○ ○



BIBLIOTHÈQUE DE L'OPÉRA

BERLIOZ' NOTENSCHRIFT o

Original im Besitz der Pariser Oper

Mon cher Cossman

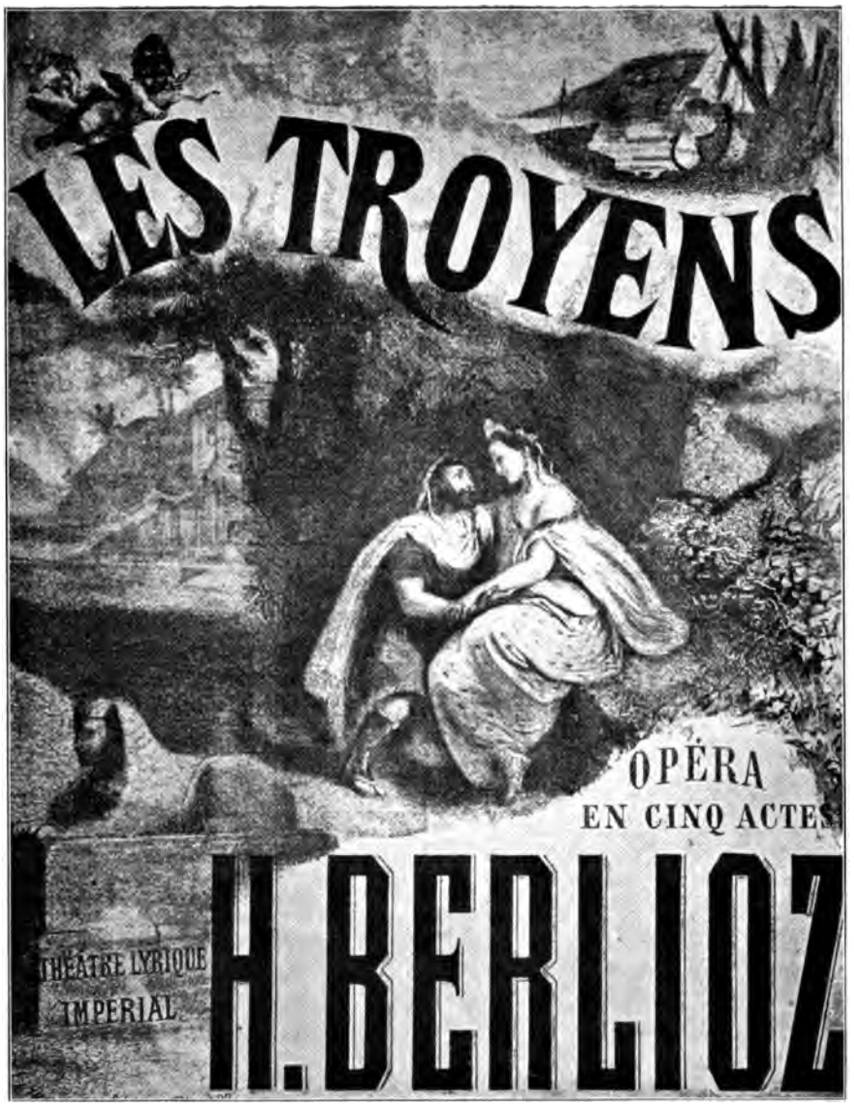
Le Concert de Weimar est
remis à Mercredi 21.
Je vous en avertis afin que,
si vous pouvez revenir sans vous
déranger, je puisse encore profiter
de votre concours. Pardonnez moi
de vous troubler au milieu des
tristes devoirs que vous remplissez
en ce moment. Mais je compte
sur votre indulgente amitié.

Votre tout dévoué

H. Berlioz

III. 5

BRIEF VON BERLIOZ AN
BERNHARD COSSMANN



PLAKAT DER „TROJANER". 1863

Hector Berlioz

KARIKATUR AUF BERLIOZ
○ VON GRANDVILLE. 1846 ○

HECTOR BERLIOZ

BASRELIEF VON ADAM-SALOMON. 1852.

MEDAILLON VON C. GODEBSKI. 1884.

DER JUNGE BRETAGNER HIRTE

von

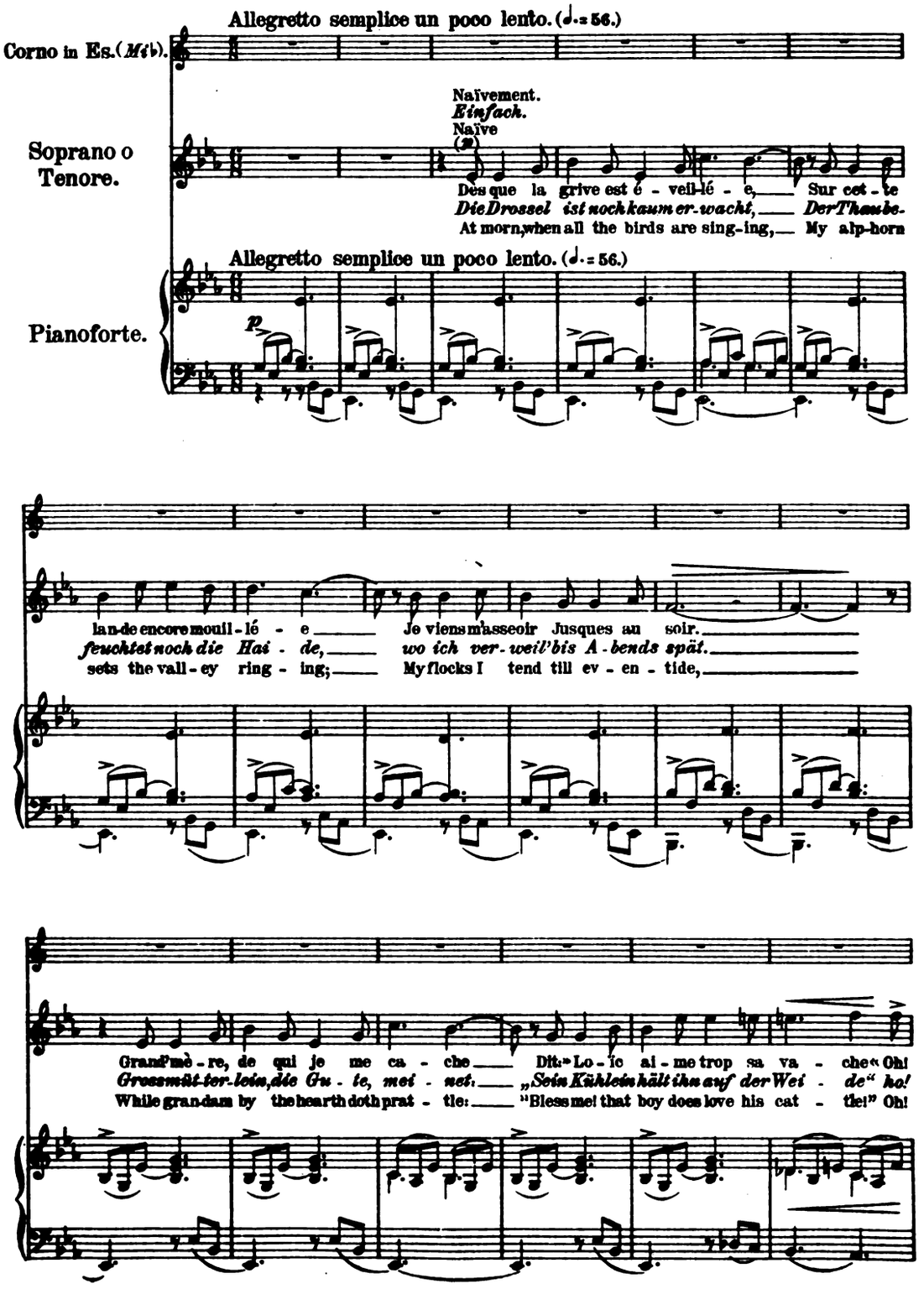
HECTOR BERLIOZ

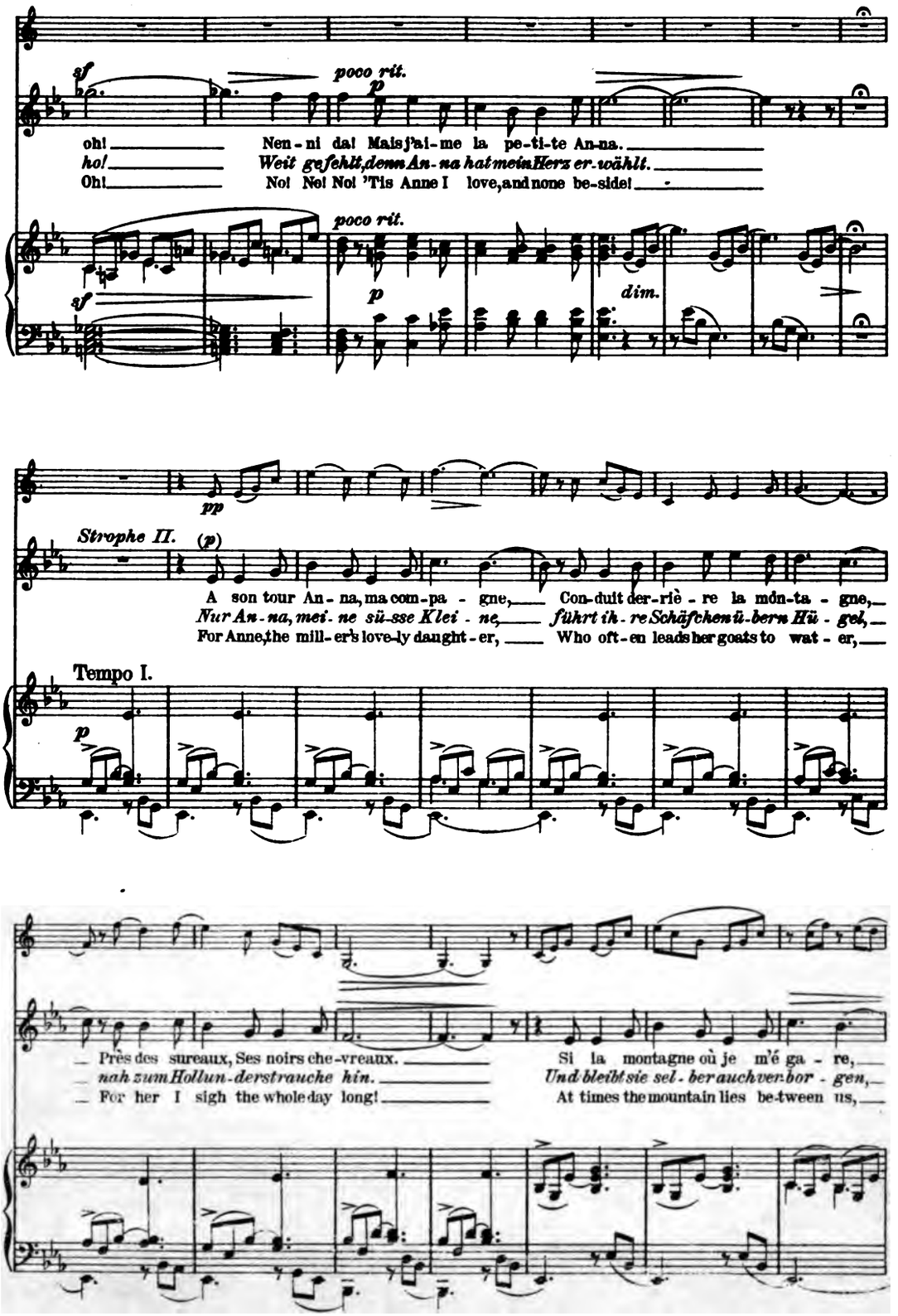
komponiert 1834

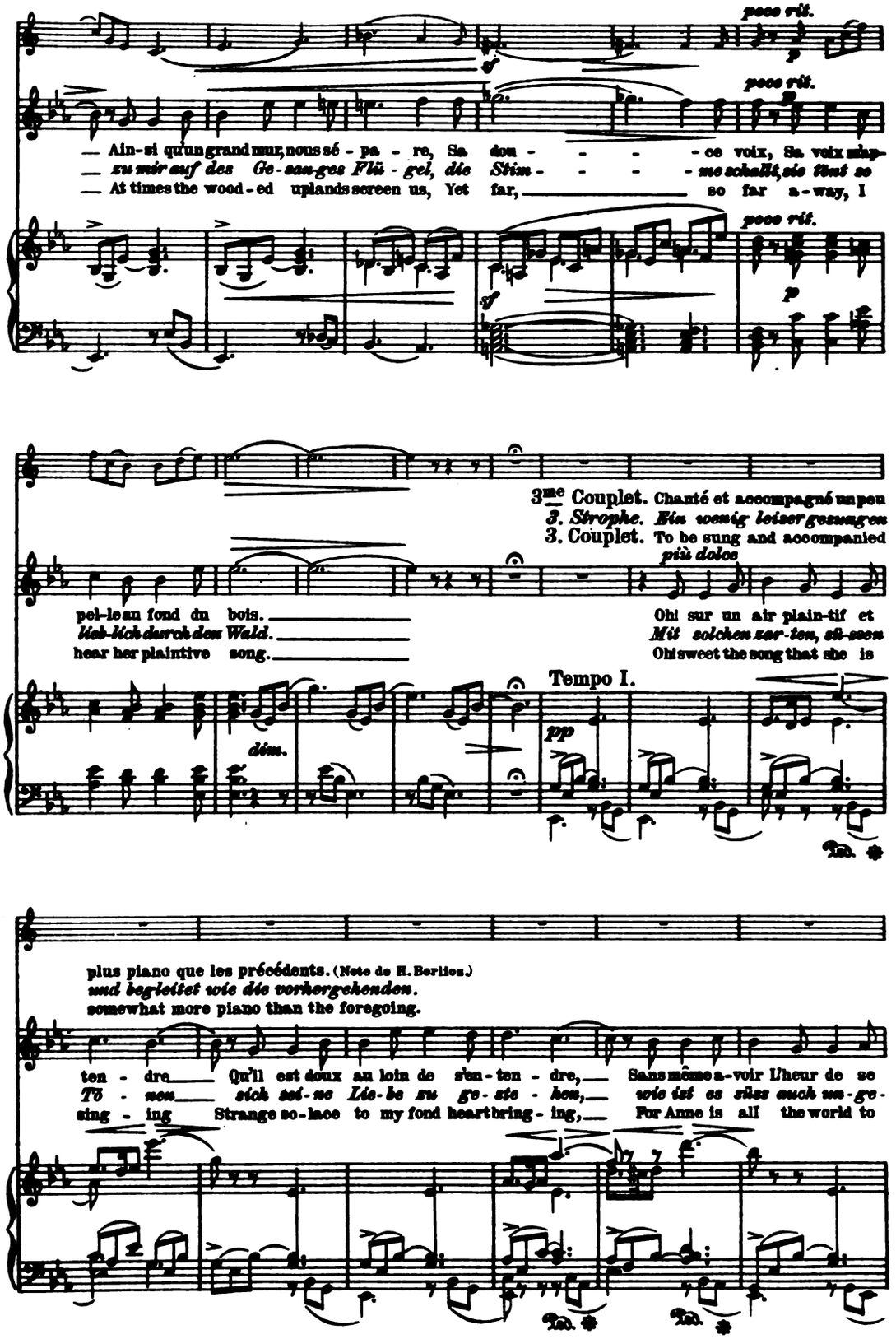
Deutsche Übersetzung von Felix Weingartner

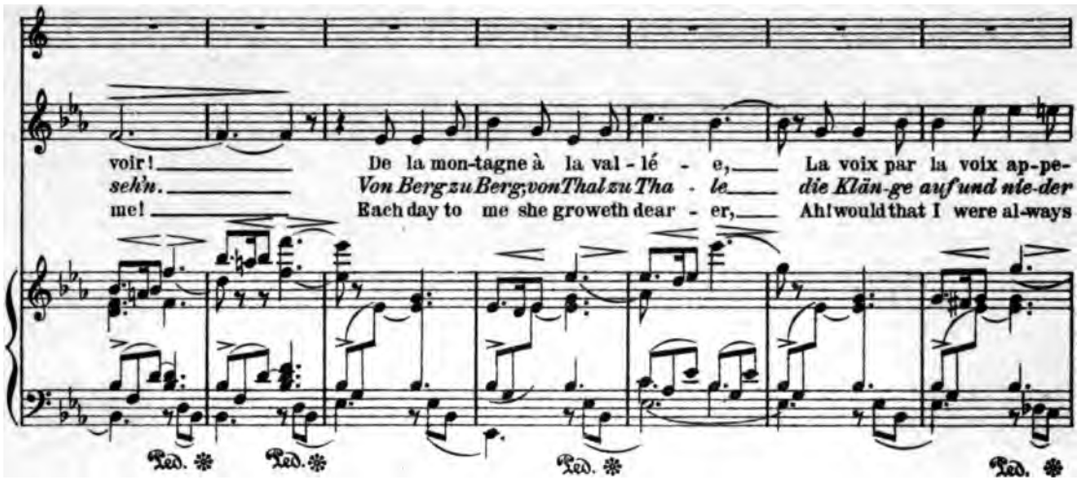
(Aus Haideblumen Op. 13 Nº 4)

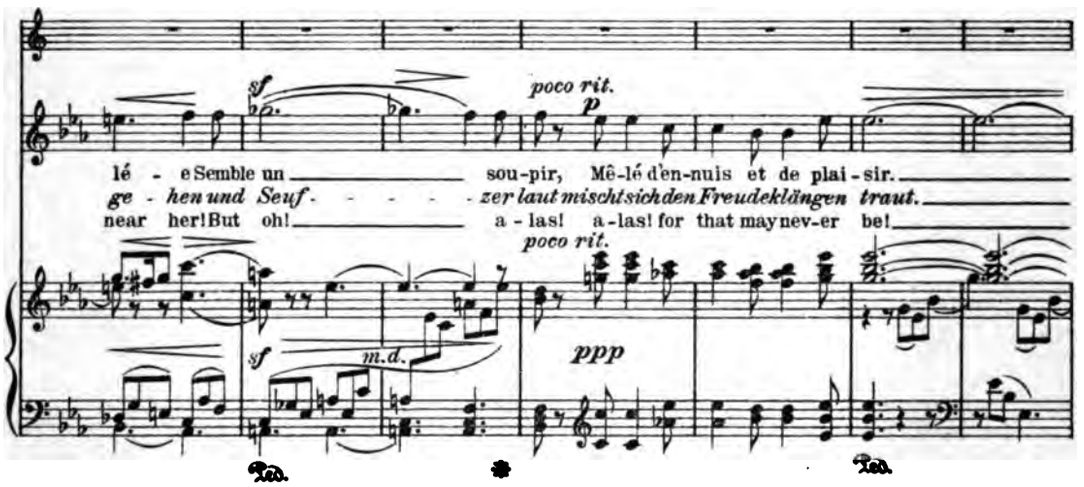
Mit Genehmigung des Verlages
BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG


Allegretto semplice un poco lento. (♩.= 56.)
Corno in Es. (Mi♭).
Naïvement.
Einfach.
Naïve
Soprano o Tenore.
Dès que la grive est é - veil-lé - e, Sur cet - te
Die Drossel ist noch kaum er-wacht, Der Thaube-
At morn, when all the birds are sing-ing, My alp-horn
Allegretto semplice un poco lento. (♩.= 56.)
Pianoforte.
p
lan-de encore mouil-lé - e Je viens m'asseoir Jusques au soir.
feuchtet noch die Hai - de, wo ich ver-weil' bis A-bends spät.
sets the vall-ey ring - ing; My flocks I tend till ev - en - tide,
Grand'mè - re, de qui je me ca - che Dit: »Lo - ïc ai - me trop sa va - che« Oh!
Grossmût-ter-lein, die Gu - te, mei - net: „Sein Kühlein hält ihn auf der Wei - de“ ho!
While grandam by the hearth doth prat - tle: "Bless me! that boy does love his cat - tle!" Oh!

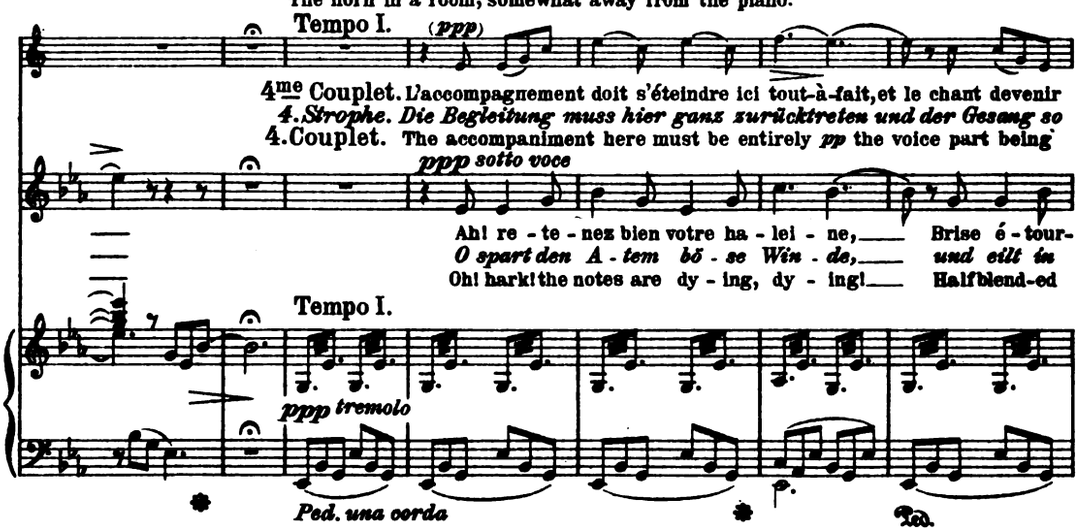

sf
poco rit.
p
oh! Nen - ni da! Mais j'ai - me la pe-ti-te An-na.
ho! Weit gefehlt, denn An-na hat mein Herz er-wählt.
Oh! No! No! No! 'Tis Anne I love, and none be-side!
poco rit.
sf
p
dim.
pp
Strophe II.
(p)
A son tour An - na, ma com-pa - gne, Con-duit der-riè - re la mon-ta - gne,
Nur An-na, mei-ne sü-sse Klei - ne, führt ih-re Schäfchen ü-bern Hü - gel,
For Anne, the mill-er's love-ly daught-er, Who oft-en leads her goats to wat - er,
Tempo I.
p
Près des sureaux, Ses noirs che-vreaux.
nah zum Hollun-derstrauche hin.
For her I sigh the whole day long!
Si la montagne où je m'é ga - re,
Und bleibt sie sel - ber auch verbor - gen,
At times the mountain lies be-tween us,

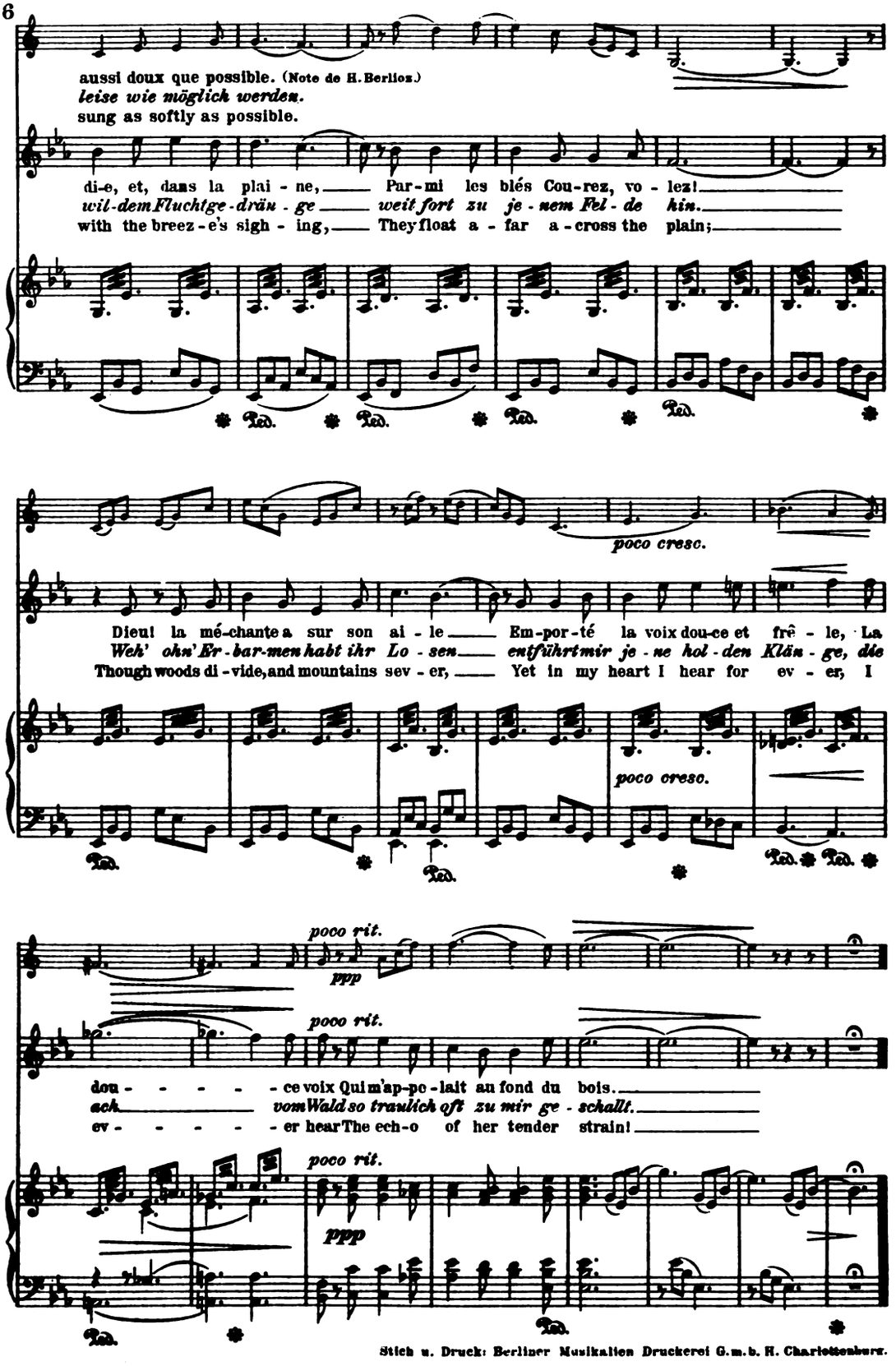

poco rit.
poco rit.
— Ain-si qu'un grand mur, nous sé - pa - re, Sa dou - - - - ce voix, Sa voix mys-
— zu mir auf des Ge-sanges Flü - gel, die Stim - - - - me schallt, sie tönt so
— At times the wood-ed uplands screen us, Yet far, so far a-way, I
poco rit.
3me Couplet. Chanté et accompagné un peu
3. Strophe. Ein wenig leiser gesungen
3. Couplet. To be sung and accompanied
più dolce
pei-le au fond du bois.
lieb-lich durch den Wald.
hear her plaintive song.
Oh! sur un air plain-tif et
Mit solchen zar-ten, süs-sen
Oh! sweet the song that she is
Tempo I.
dim.
pp
plus piano que les précédents. (Note de H. Berlioz.)
und begleitet wie die vorhergehenden.
somewhat more piano than the foregoing.
ten - dre Qu'il est doux au loin de s'en-ten - dre, Sans même a-voir l'heur de se
Tö - nen sich sei-ne Lie-be zu ge-ste - hen, wie ist es süss auch un-ge-
sing - ing Strange so-lace to my fond heart bring - ing, For Anne is all the world to





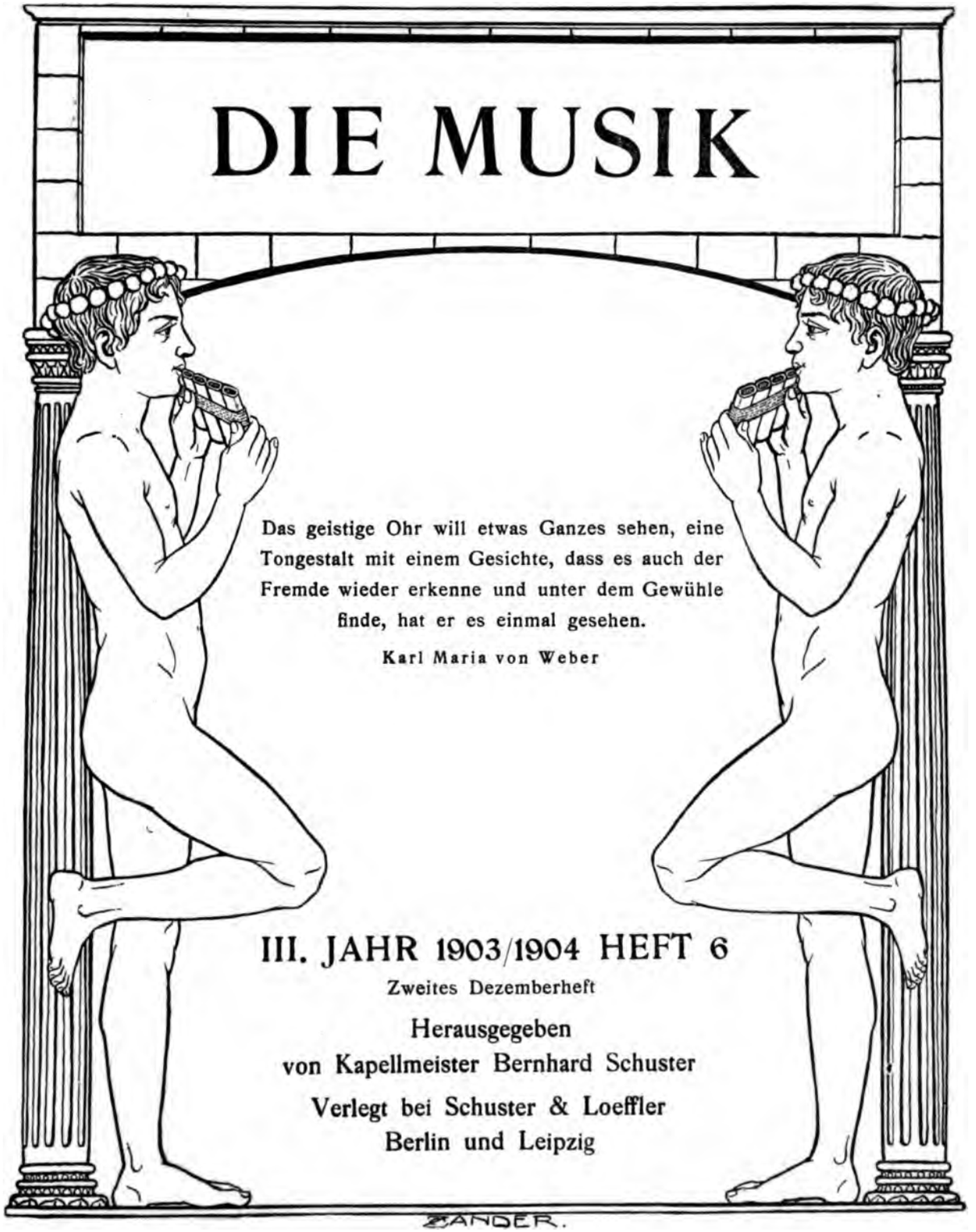
Le Cor dans un appartement un peu éloigné du Piano. (Note de H. Berlioz.)
Das Horn in einem Zimmer ein wenig entfernt vom Pianoforte.
The horn in a room, somewhat away from the piano.





Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK



Das geistige Ohr will etwas Ganzes sehen, eine Tongestalt mit einem Gesichte, dass es auch der Fremde wieder erkenne und unter dem Gewühle finde, hat er es einmal gesehen.

Karl Maria von Weber

III. JAHR 1903/1904 HEFT 6

Zweites Dezemberheft

Herausgegeben
von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig

ZANDER.

INHALT

Dr. Adolph Kohut
Johann Gottfried von Herder und die Musik.

Gertrud Savić
Berlioz und die Frauen (Schluss).

Dr. Alfr. Chr. Kalischer
Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen von A. B. Marx.

Dr. Georg Münzer und **Dr. Oscar Grohe**
Musikalische Zitate und Selbstzitate.

Theodor von Frimmel
Zum Beethoven-Medaillon von J. E. Gatteaux.

Besprechungen (Bücher und Musikalien).
Revue der Revueen.
Umschau (Neue Opern, Aus dem Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau).
Kritik (Oper und Konzert).
Eingelaufene Neuheiten (Bücher und Musikalien).
Anmerkungen zu unseren Beilagen.
Kunstbeilagen. Musikbeilage.
Anzeigen.

DIE MUSIK erscheint monatlich zwei Mal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post: No. 5355a II. Nachtrag 1903.

JOHANN GOTTFRIED VON HERDER U. DIE MUSIK

EIN GEDENKBLATT ZUM 100. TODESTAGE UNSERES KLASSIKERS AM 18. DEZEMBER D. J.

von Dr. Adolph Kohut-Berlin

ier Elemente unserer National-Literatur, innig gesellt, bilden das geistige Leben des deutschen Volkes im 18. Jahrhundert und bauen die Welt unseres Denkens und Empfindens auch noch in der Gegenwart. Ich rede hier von dem klassischen Viergestirn von Weimar: von Goethe, Schiller, Wieland und Herder. Hat auch der letztere als schöpferischer Genius keine so berechtigte Anwartschaft auf die Unsterblichkeit wie das Dioskurenpaar der deutschen Dichtung Schiller und Goethe, so gehört er doch zu unseren hervorragendsten und einflussreichsten Schriftstellern und Denkern. In Wort und Schrift hat er unendlich viel Segen gestiftet, sich auf den mannigfachsten Gebieten der Intelligenz durch seine bahnbrechende Wirksamkeit ausgezeichnet und so seinen Namen für ewige Zeiten mit goldenen Lettern in die Annalen des menschlichen Fortschritts eingeschrieben.

Das Grabdenkmal Johann Gottfrieds v. Herder in der Weimarer Stadtkirche trägt die Aufschrift: „Licht, Liebe, Leben," und diese Devise versinnbildlicht so recht eigentlich das bewunderungswürdig vielseitige Schaffen dieses gottbegnadeten Genius. Unvergleichlich reich an eignen, grossen und ursprünglichen Gedanken, voll höchsten Schwunges und schärfster Einsicht, anregend und befruchtend an überraschenden Ideen in seinen zahllosen Schriften hat er in die grosse Umwandlung des deutschen Lebens am Ende des 18. Jahrhunderts mächtiger und entscheidender eingegriffen als einer seiner Zeitgenossen, und die leuchtenden Spuren seines Geistes lassen sich überall nachweisen. Wie er durch die verschwenderische Fülle seiner Anschauungen, die kühne Genialität seiner Ideen und die hohe Begabung seiner geradezu wunderbaren Anempfindung die Dichtkunst, Ästhetik, Kritik, Ethik, das Volkslied, die Religions-Philosophie und auch noch andere geistige Gebiete mit dem frischen und gesunden Odem seiner in ihrer Art einzig dastehenden Individualität belebt hat, so ist sein grundlegendes kulturgeschichtliches Auftreten auch im Reiche der Musik bedeutungsvoll und in vielfacher Beziehung von grosser Tragweite gewesen. Mit Recht schildert einmal sein Lieblingssohn Emil Gottfried v. Herder

in dem „Lebensbild", das er seinem berühmten Vater gewidmet, diese geistige Eigenart unseres Klassikers mit den Worten:

„Du wandelst hier entlang den Ufern eines schönen Lebensstroms, der — ähnlich unserm edlen Rheine — in seinen Anfängen die härtesten Felsen mit seiner Feuerkraft durchbricht und in den Spiegeln seiner Katarakte das Bild der ihm innewohnenden Gottessonne in wunderschönen Farben widerstrahlt; darauf vereinigt mit deinem zweiten edlen Ich das schöne blumenreiche Land der Liebe beseligend-beseligt durchwallend ... Deutschland, Geburtsland von so vielen edlen Menschen, wenn du dich jetzt mit Mutterstolz und Freude in der Erinnerung alles dessen erhebst, was Herder dir gewesen, unterlasse nicht, auch daran zu denken, was er dir und der Welt hätte werden sollen und in angemesseneren günstigeren Verhältnissen werden können! Werde deinen edlen Kindern eine menschliche Mutter! O, Deutschland, wirst du jemals dahin gelangen, den Gottesfunken in den Talenten deiner Söhne zur rechten Zeit zu kennen und zu achten, ihn, wie eine Mutter ihr Kind, zu lieben, zu pflegen, zu entwickeln und ihm Raum zu geben zur ganzen beseligenden Entfaltung seiner göttlichen Leuchtkraft?"

War auch Herder kein schöpferischer Tonkünstler, der die Musik mit eigenen Kompositionen oder neuen Formen bereichert hätte, so ist er doch ein leidenschaftlicher, schwärmerischer und begeisterter Verehrer der Frau Musika gewesen, der schon frühzeitig klar erkannte, welchen Einfluss die Musik auf das Gemüts- und Gefühlsleben ausübe, und welche Bedeutung ihr in der Kirche, in der Gesellschaft im allgemeinen und im Leben des Einzelnen insbesondere innewohne. Was Jean Paul über seinen Freund und Bruder in Apollo gesagt hat, kann man auch auf Herder in seiner Beziehung zur Musik anwenden:

„Er war ein Gedicht, ein indisch-griechisches Epos von irgend einem reinsten Gott gemacht. Wie soll ich's auseinandersetzen, da in seiner schönen Seele eben wie in einem Gedicht alles zusammenfloss und das Gute, das Wahre, das Schöne unteilbar in ihr war? ... Wenige Geister waren auf die grosse Weise gelehrt wie er. Die meisten verfolgen nur das Seltenste, Unbekannteste einer Wissenschaft. Er hingegen nahm nur die grossen Ströme, aber aller Wissenschaften, in sein himmelspiegelndes Meer auf. Viele werden von der Gelehrsamkeit umschlungen wie von einem austrocknenden Epheu, er aber wie von einer Traubenrebe. Überall das Entgegengesetzte, Organisch-Poetische sich anzueignen, war sein Charakter ... Wie herrlich unversöhnlich entbrannte er gegen jede kriechende Brust, gegen Schlaffheit, Selbstzwist, Unredlichkeit und dichterische Schlammweiche, sowie gegen deutsche kritische Roheit und gegen jedes Zepter in einer Tatze, und wie beschwor er die Schlangen der Zeit! Aber willst du die süsseste Stimme hören, so war es seine in der Liebe: es sei gegen ein Kind, gegen ein Gedicht oder die Musik."

Herder hat nicht allein in vielen Stellen seiner Schriften, sondern auch in Privatbriefen, die keineswegs für die Öffentlichkeit bestimmt waren, seiner leidenschaftlichen Liebe für die Musik Ausdruck gegeben. In den Zuschriften, die er als glücklicher und liebender Bräutigam an seine Verlobte, Caroline Flachsland, richtete, unterhält er sich aufs

angelegentlichste von der Tonkunst. So schreibt unterm 20. September 1770 der damals 26jährige Jüngling an seine Braut:[1])

„Ich liebe die Musik unaussprechlich. Nur bin ich so sehr versäumt: ich bin früh in so schlechte Hände gefallen: ich bin bald in so viele verwickelnde Geschäfte geraten: und dann endlich, ich bin so flüchtig und ungeduldig bei allem, was viele, lange mechanische Übung fordert — dass ich bei der empfindlichsten Seele die ungeschicktesten Hände zum Klavier habe. Die Musik ist für empfindliche Herzen und feine Seelen ein so unentbehrliches Vergnügen! Die Gedanken des blossen Kopfes ermatten so leicht; die Sprache des blossen Mundes wird hier und da so unkräftig, dass ein Saitenspiel mit einem Liede beseelt gewiss in die Ökonomie eines glücklichen Lebens als tägliches Hausgerät gehört."

Im „musikalischen Magazin" hat der Dichter in einer Rhapsodie die Tonkunst auch im Vers verherrlicht. Ich entnehme diesem langen Poem nur die nachstehende Stelle:

„Die du droben den Reigen der Sterne
Und der Unsterblichen führst,
In ewig-jungem schwebenden Jubeltanz
Nah und näher hinan des Allvollkommenen Thron,
Und tief hinieden im Erdental
Unter des Himmels heiligem Blau
In leisen Tönen, im verlor'nen Laut
Der Ahnung, unser Herz
In die Chöre der Himmel erhebst:
Ewige Harmonie!
Kling' in meine Saiten,
Heilige Harmonie!
Kling' in meine Seele.
Sie fühlt dich, sie will, sie wird dich fühlen.
Des Wohllauts ewige Kette zieht
Auch meinen Geist. Es wallt mein Herz
Im Strome der Melodie zum hallenden Ozean
Der Allvollkommenheit.
Wach auf in mir, du leiser Himmelston,
Der meine Seele ward.
Aus keiner Engelsharf' entquollst du. Dich hauchte
Der Ewige selbst mir ein.
Und bist mir Ewigkeit,
Bist Gottesgefühl in mir, der unendlichen Harmonie
Vorahnende Verkünderin.
Wenn einst mein Geist
Vom Erdenstaube sich hebt empor

[1]) Vergl. „Erinnerungen aus dem Leben J. G. v. Herders; gesammelt und beschrieben von Maria Caroline v. Herder geb. Flachsland. Herausgegeben v. Joh. Georg Müller, Dr. der Theologie u. Professor zu Schaffhausen." 2. Teil. Tübingen 1820. Seite 164.

Und seiner Fesseln sanft sich windet los,
Zu Hilfe komm' ihm dann, du heilger Strom
Von Tönen andrer Welt,
Umström' ihn ganz, und trag' ihn sanft hinüber..."

Herder war der Sohn eines Kantors in der kleinen ostpreussischen Stadt Mohrungen, und der kirchliche Vortrag des biederen Mannes machte auf das Gemüt des Kindes schon einen tiefen Eindruck. So kam es, dass Musik und Gesang bereits im zartesten Alter Johann Gottfrieds für ihn einen hohen Genuss bildeten. Wie uns seine Witwe in ihren schon genannten „Erinnerungen"[1]) mitteilt, erlernte er das Klavierspiel in der Schule seines Heimatortes mit vielen anderen Schülern zusammen; und diese hatten ein einziges kleines, armseliges Instrument, das sie jedesmal aus einer Schulstube in die andere schleppen mussten. Wie wenig Unterricht konnte bei einer solchen Menge auf den Einzelnen kommen! Der Rektor der Mohrunger Stadtschule, Grimm, ein trefflicher Musiker und gediegener Schulmann, aber ausgemachter Pedant, an dem sein Schüler übrigens Zeit seines Lebens mit grosser Liebe hing, hatte ihm die ersten Anweisungen im Klavierspiel gegeben. Die ungewöhnliche Begabung des Kleinen erkennend, unterwies er ihn auch in den Anfangsgründen des Generalbasses und der Harmonielehre, wobei er das musikalische Interesse des Kantorsöhnchens noch durch mancherlei Übungen rege zu halten wusste. Die Liebe für die einfachen und erhabenen Töne der Kirchenmusik, die Herder allezeit erfüllte, prägte ihm der genannte Rektor ein, der selbst aus Neigung und Liebhaberei das Studium des reinen Kirchengesanges eifrig hegte und pflegte.

Die Erinnerungen und Anregungen aus der Jugendzeit setzte Herder in seinem späteren Leben, namentlich in seiner amtlichen Stellung als Oberhofprediger, Oberkonsistorialrat und Generalsuperintendent in Weimar, in Taten um, indem er als Reformator des öffentlichen Gottesdienstes auftrat, ihm Erweckung, Teilnahme und Innigkeit speziell durch die Kirchenmusik zu geben suchend, wobei er bestrebt war, die einfach-erhabenen Melodieen der alten Kirchenmusik zur vollen Geltung zu bringen. Er verfasste zu diesem Behufe auch Kantatentexte für die wichtigsten Festtage, liess den Händelschen „Messias", Haydns „Schöpfung" und noch andere Oratorien dieser Meister und ebenso manche Kirchenkompositionen Glucks und Mozarts in der Hofkirche zu Weimar aufführen.

Seine Verehrung namentlich für Händel und dessen Oratorien hat er in zahlreichen begeisterten Aufsätzen seiner Feder ausgesprochen. So heisst es z. B. in seiner Abhandlung: „Das Oratorium und die Kantate"

[1]) A. a. O., Seite 10.

u. a.: „Der ‚Messias', dieses grosse Stück, auf einfachen biblischen Worten beruhend, ist wert zu dauern so lange eine Saite gerührt, so lange ein Instrument angehaucht wird."

Nie versäumte er in seinen Wirkungskreisen zu Riga, Bückeburg und Weimar ein Konzert, wo Oratorien aufgeführt wurden, ebenso besuchte er auf seinen Reisen in Italien und Frankreich fleissig die Kirchen, wo er den Klängen der Musik lauschen konnte. Als Superintendent am kleinen Hofe des Erbgrafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe und dessen kunstsinnigen und frommen Gemahlin Maria bildete das musikalische Leben einen Hauptreiz für ihn, der ihn magisch fesselte. In den Briefen an seine Braut gibt er wiederholt seiner Befriedigung und Freude über die gelungenen Aufführungen derartiger Kirchenwerke Ausdruck. So schreibt er ihr einmal im Juli 1771:

„Pergolese's ‚Stabat mater' hat mich sehr gerührt, noch mehr aber eine andere Arie von Pergolese aus einer Oper, die mir noch immer in der Seele weint. Es ist die Sprache zweier Gatten, die sich im Gefängnis vor ihrem Tode als Geschwister finden und ihr armes Kind anreden: ‚misero Pergoletto!' — o, warum kann ich Ihnen nicht Ton und Empfindung ganz herzaubern!"

In der schon erwähnten Abhandlung „Das Oratorium und die Kantate" entwickelt er seine Ansichten über diese Musikgattungen in eingehender Weise. Seinen Ausführungen sei nur die nachstehende schwungvolle Stelle entnommen:

„Das Oratorium ist eine reine Kunstgattung, vom Ton und Gebärdestreit sowohl, als von der Oper gesondert. Sein Vorbild ist der reine griechische Chor oder der Psalm und Hymnus. Ein viel in sich fassendes Vorbild! Hoch wie der Himmel der Phantasie, tief und breit und felsenreich wie das Meer der Empfindung, zugleich auch ein Land voll Täler und Höhen, voll Mondesberge und Mondesgrüfte ist sie. Die lyrische Komposition begreift alles in sich, was Gesang und Ton ausdrücken können, ohne Gebärdung. Durch diese Trennung von der Gebärde wird ihr freies Reich geöffnet, denn so viel ausdrückend die theatralische Deklamation sein mag, so weiss man doch, wie viel sie auch ausschliesst. Da in ihm alles der Aktion angemessen werden muss, so gebietet diese. Und mit ihr gebieten die Töne; unter beider Herrschaft müssen die Worte sich fügen. Wie nun? Hat die Musik sich ein eigenes freies Feld in Ouvertüren, Sonaten usw. eröffnen dürfen, wo sie, unbehindert von jeder anderen Kunst, ihre Flügel ausbreitet und oft den höchsten und wildesten Flug nimmt, warum sollten Poesie und Musik, zwei Schwestern, sich nicht auch gesellen, um gemeinschaftlich, ohne Rücksicht des Zwanges einer dritten Kunst, ihre Kräfte zu üben? So wird das Oratorium, die Kantate. Es kommt vom Himmel ohne zerstreuenden und das Auge fesselnden Theaterschmuck, verhüllt gleichsam wie eine Vestalin, oder vielmehr unsichtbar fliessen nach und nach Stimmen und Töne in unsere Seele, vom zartesten Tropfen bis zum wildesten Strom, an keinen Faden gereiht als an den leisen, aber mächtigen, unzerreissbaren der Empfindung. In diesen Ufern oder auf diesem hohen Meere leitet und regiert das Schaffen der Meister."

In einem anderen Aufsatz, betitelt „Cäcilia", stellt er die Bedingung auf, dass der Kirchengesang vom Anfang bis zu Ende eines Gottesdienstes

oder Festes ein Ganzes sein müsse. Diese Einheit sei in den protestantischen Kirchen jedoch ziemlich verschwunden. Die Grundlage der heiligen Musik sei der Chor. Arien, Duette, Terzette könnten nicht der Hauptzweck einer kirchlichen Musik sein, und nur auf dem Wege des Chors gelangte man zu jener Bewegung und Rührung, die diese Musik erforderte. Dass die Chöre von Hymnen und Liedern unterbrochen oder gleichsam auf genommen, besänftigt, oder beflügelt werden, liege in der Natur der Sache.

„Sehen wir nicht," sagt er wörtlich, „dass ausser der Kirche die Musik erstaunende Fortschritte gemacht hat, dass durch diese selbst das Ohr des Volkes vieltöniger worden ist, und dass wir folglich nicht mehr wie unsere alten Vorfahren leiern und singen können, weil wir nicht mehr wie sie akzentuieren, sprechen und leben? Eine Reformation des Kirchengesangs dünkt mich also ein väterliches Erfordernis der Zeit zu sein."

Wie man sieht, war Johann Gottfried von Herder in musiktheoretischer Beziehung vielfach ein Vorläufer Richard Wagners, und es ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass der unsterbliche Schöpfer des Musikdramas von Bayreuth nicht allein von der Gluckschen Musik, sondern auch von den Ansichten des Weimarer Klassikers vielfach beeinflusst worden ist.

Durch die musikalischen Unterhaltungen im Hause seines Herrn, des regierenden Erbgrafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe zu Bückeburg, wurde Herder veranlasst, die erwähnten Kantaten zu dichten, zu denen der Kapellmeister des genannten Grafen, der sogenannte „Bückeburger Bach", Johann Christoph Friedrich, der dritte Sohn Johann Sebastian Bachs (geboren 21. Juni 1721 in Leipzig und gestorben als gräflich lippischer Kapellmeister zu Bückeburg am 26. Juni 1795), berühmt als Komponist von Kirchen- und Kammermusikwerken, von sechs Quartetten für Flöte und Streichinstrumente, der Oper: „Die Amerikanerin", einer vierhändigen Klaviersonate usw., die Musik geschrieben hat. Diese Kantaten sind u. a. die folgenden: „Die Kindheit Jesu" und „Michaels Sieg. Der Streit des Guten und Bösen" usw. Auch schrieb Herder einen Operntext: „Brutus", gleichfalls von Bach komponiert. Über das Libretto dieser Oper äusserte er sich einem Freunde gegenüber:

„Sie wissen, dass dieser edle Römer, der um nichts und wieder nichts umkam, einer meiner Lieblingshelden ist, wenigstens habe ich über ihn etwas von meiner Lieblingsphilosophie ausgeschüttet; er ist ohne Musik nur Fachwerk und Netz. Dazu sind die besten Züge nicht mein. Geschichte und Shakespeare. Ich habe diese Kantate auch eigentlich nur für mich geschrieben, um die Lieblingssituation darzustellen, dass fast nichts in der Welt recht gut sei, alles von aussen Farbe erhalte, die beste Tat auf dem Rade des Schicksals liege, und wie es denn wohl ein Brutus sein müsse, wenn das Rad sich umkehrt; und er sehe, es sei gut von hinnen zu gehen."

Diesen ursprünglichen Text arbeitete Herder später etwas um, indem er auch die Figur der Portia, der Frau des Brutus, hinzunahm. Ein Zug

von ihr bei Plutarch hatte ganz besonders sein Interesse geweckt. Dort las er, dass sie, als sie beide von einander Abschied nahmen, tränenlos hinweggehend, plötzlich das Gemälde erblickt: „Der Abschied Hektors von der Andromache" aus dem Homer; da bricht sie in Tränen und die Worte Homers aus: „Hektor, du bist mir Vater und Mutter und Bruder, du mein geliebter Gemahl." Auch die Wunde, die sie sich selbst gab, deutet Herder ganz anders, wie andere Erklärer. Er meint, dass sie sich diese nicht deshalb beibrachte, um vom Manne das Geheimnis zu erzwingen und damit zu paradieren, sondern nur um für sich erst zu erfahren, wie weit sie Schmerzen ertragen könnte und also fähig wäre, an irgend einer grossen Tat teil zu nehmen. Dieser grosse und starke Zug hatte für den Dichter etwas ungemein Anziehendes. In diesem „Musikdrama" wollte Herder, ähnlich wie später Richard Wagner es ausführte, dass der Text in der Oper nur das sein solle, was die Unterschrift an einem Gemälde oder an einer Bildsäule sei:

„Erklärung und Leitung des Stromes der Musik durch dazwischen gestreute Worte; er soll nicht gelesen, er soll gehört werden. Die Worte sollen nur den rührenden Körper der Musik beleben, und diese soll sprechen, handeln, rühren, fortsprechen nur dem Geiste und dem Umriss des Dichters folgen."

So viel mir bekannt, ging dieses Musikdrama 1774 über die Bühne von Bückeburg, doch konnte ich über seinen Erfolg aus den zeitgenössischen Blättern nichts Positives feststellen.

Die Grundzüge seiner musikalischen Ästhetik spricht Herder auch in seiner „Kalligone" aus; dort finden wir unter anderem eine Abhandlung von ihm unter dem Titel: „Ob Malerei oder Tonkunst eine grössere Wirkung gewährt?" Statt jedoch diese Frage durch kritische Betrachtungen zu lösen, nimmt der Verfasser zu einer geistreichen mythologischen Allegorie seine Zuflucht, indem er uns Vater Apollo vorführt, wie er unter seinem geliebten Lorbeerbaum sitzt und die jüngste und schönste seiner Töchter, die Poesie, im Schosse hat, zur Rechten und zur Linken derselben ihre beiden älteren Schwestern, sich über diese aufgeworfene Frage unterhaltend. Der Malerei, die sich der bestimmtesten, klarsten und dauerndsten Wirkungen rühmt und behauptet, dass die Töne der Schwester nur die verworrene Sprache der Halbempfindung rede, erwidert die Tonkunst:

„Glaubst du, meine Schwester, der Klumpen von Farben, der auf der Palette liegt, könne mit der Natur wetteifern? Geschweige, dass er ihre allmächtige Fülle und Wahrheit übertreffen sollte? Im Gewühl deiner Farben und Gestalten verirrt sich die edle Menschennatur nie und hat gar noch etwas nötig, was über alle Erdgestalten hinausgeht, um sich nur einigermassen gegen das leere Wiederkommen derselben zu sichern. Bei mir hat sie dies nicht nötig: meinen Empfindungen bleibt jede Erdennatur unendlich nach, und sie wird von Stufe zu Stufe steigen, ehe sie

das Tongebäude der allgemeinen Vollkommenheit nur in einigem Umfange, mit einiger Fortdauer seiner ewig steigenden Melodie, empfindet.“ Nach langem Streit, den Apollo vergeblich zu schlichten sucht, übernimmt die Poesie das Schiedsrichteramt, indem sie sagt: „Du, Malerei, wirkst mehr auf die Phantasie als auf das Herz, aber die Phantasie kann auch zum Herzen kommen, und wenn sie dahin reicht, ist sie gemeiniglich desto näher dem Verstande. Also sind deine Darstellungen klarer, aber wie du, Tonkunst, meinst, auch kälter. Das ist der Malerei keine Schande, sondern mag eben ihr Vorteil werden, denn Richtigkeit und Wahrheit sind die Hauptmittel ihrer Wirkung, die sie mit Schönheit und Annehmlichkeit nur bekleidet. Du, Tonkunst, bist mir mehr, als mir die Malerei sein kann, denn wie du recht gesagt hast, bist du der harmonische Grund, und die melodische Begleiterin aller, selbst der malerischen, Schönheit. Du wirst mir aber zugeben, dass ohne meine Worte, ohne Gesang, Tanz und andere Handlungen für Menschen deine Empfindungen immer im Dunklen bleiben ... Ich werde gelesen, du wirst gehört, bei mir tadelt und gähnt man, bei dir spielt oder plaudert man, und zuletzt schläft man bei uns beiden ein. Und käme man nicht wieder zu der alten und grossen Wirkung, meine Schwester, wenn deine Kunst sich mit der meinigen näher zusammenfände?“ Die Poesie willigt mit Freuden in den Bund, denn sie meint: „Der Tonkünstler dichtet, wenn er spielt, sowie der echte Dichter singet, wenn er dichtet.“ Während sich die Tonkunst und die Poesie in die Arme sinken, haben sie die Malerei ganz vergessen; nun erhebt Vater Apoll seine Stimme zu dem Rufe: „Ihr seid beide meine Töchter, du, Malerei, die Zeichnerin für den Verstand, du, Tonkunst, die Sprecherin zum Herzen und du, meine liebe jugendliche Dichtkunst, du die Schülerin und Lehrerin beider.“

Wie im Oratorium, der Kantate und der Kirchenmusik, so liebte Herder auch im Lied das Schlichte, das Einfache, das zum Herzen Gehende. Zu den Volksliedern sammelte er die Original-Melodieen und würde, wenn er die berühmt gewordene Sammlung: „Stimmen der Völker in Liedern“ noch selbst hätte ordnen können, wahrscheinlich jene damit verbunden haben, denn Lied und Melodie waren für ihn unzertrennlich. Er fühlte bei dem Inhalt und Metrum eines Liedes von selbst die dazu passende Melodie und wusste mit Bestimmtheit anzugeben, wenn der Dichter und der Komponist nicht harmonierten oder der erstere die Melodie nicht selbst in seiner Seele gesungen hatte.

In seinem „Zeugnisse über Volkslieder“ [1]) zitiert er mit Vorliebe aus den Tischreden Martin Luthers den Ausspruch: „Musika ist eine holde Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute milder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht. Die Musika ist eine schöne, herrliche Gabe Gottes und nahe der Theologie“; auch bemerkt er dort, auf Gluck hinweisend, dass, als dieser grosse Meister die Wahrnehmung machte, dass die simple Stelle die meiste Wirkung auf die Seele und Empfindung des Zuhörers ausübe, habe er sich seit jener Zeit beständig beflissen, für die Singstimme mehr in dem natürlichen Ton der menschlichen Empfindungen und Leiden-

[1]) „Herders ausgewählte Werke, herausgegeben von Bernhard Suphan und Karl Redlich“, Berlin 1885, zweiter Band, Seite 2.

schaften zu schreiben, als den Liebhabern tiefer Wissenschaften oder grosser Schwierigkeiten zu schmeicheln. Es sei anerkennenswert, dass die meisten derselben in seiner Oper „Orpheus“ so klar und simpel seien, wie die englischen Balladen; er sei dafür, die Musik zu simplizieren und statt mit grenzenloser Erfindungskraft und Fähigkeit die eigensinnigste Schwierigkeit hervorzubringen und seine Melodieen mit wählerischen Zieraten zu verbrämen, tue er alles Mögliche, seine Muse nüchtern und keusch zu erhalten. Noch deutlicher spricht sich Herder über diese seine Vorliebe für das Keusche und Simple im Volkslied in der Einleitung zu: „Stimmen der Völker in Liedern“ aus. Dort heisst es:

„Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde. Seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gang der Leidenschaften oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck: „Weise“ nennen könnte; fehlt dies einem Liede, hat es keinen Ton, keine poetische Modulation, keinen gehaltenen Gang und Fortgang derselben; habe es Bild und Bilder und Zusammenhang und Niedlichkeit der Farbe, so viel es wolle, es ist kein Bild mehr.“

In der Abhandlung über „Volksgesang“ in der Abteilung seiner Werke: „Zur schönen Literatur und Kunst“ geht er dem Grunde nach, warum Volkslieder ein so gewaltiges Mittel seien, aufs Herz zu wirken und der Sprache des Herzens einen so unverhohlenen Ausdruck zu geben, und er findet den Grund dafür in dem Schönen und Edlen der Melodieen unserer alten Volkslieder. Eine Musik, wenn sie eine wirklich gemeine, das heisst triviale und ekle, Volkspoesie mit Saitenspiel, Trommel und Pfeifen vertone, sei unanständig und nicht imstande, unser Gemüt zu erheben und das Leben zu verschönern.

„Der Maestro ist hier ein Knabe worden; der Dichtungsart, die eigentlich ganz Herz sein sollte, wird das Herz genommen, es wird damit gespielt. In unserer stillsten Kammer hat Adrastea Zepter und Wage verloren, sie wird verspottet, mit ihr wird kunstmässig gegaukelt.“

Herder verlangte die Gründung einer neuen, echt deutschen Oper nach seinen Grundsätzen, ohne französischen Schnickschnack, Augentäuschungen und verwirrenden äusseren Kram. Was er unter einer neuen „deutschen Oper“ versteht, darüber spricht er sich in folgender Weise aus:

„Auf menschlichem Grunde und Boden, mit menschlicher Musik und Deklamation und Verzierung, aber mit Empfindung. Empfindung, o grosser Zweck, grosses Werk! Sprechen, wo man spricht, singen, wo man singt! Oder nein, statt sprechen, ganze Auftritte durch nur Pantomine, und dann singen, wo man empfindet — das ist eine Oper! Der Plan muss einfach sein: keine Verkleidung, keine Verwicklung, keine Geschichte und Novelle und Romane, keine Handlung, die das Auge auch ohne Ohr nicht sehen, erkennen, übersehen, verfolgen, beurteilen könnte. Der Taube muss die Oper verstehen können! Tiefe Allegorie und tiefe Geschichte werden gleich ausgeschlossen, und die Frage fällt weg, die beide unterscheidet. Der Plan muss Empfindung sein; nur diese spricht durch Mienen und diese durch Lieder! Nichts also als menschliche

Szenen; alle Spielereien durch Worte fielen weg. Die Dekoration muss menschlich sein. Die Schürze der Mannspersonen und ihre Schnürbrüste sind unleidlich. Ein elendes Ballet in der französischen Komödie, — wie weit natürlicher! Die Tänze müssen Empfindung sein. Nicht bloss Füsse spielen und Hände ausstrecken oder Nacken beugen, sondern mit dem ganzen Körper sprechen, und es wird von selbst, wenn Gebärden die elenden Rezitative ersetzen sollen. Getanzt muss nur werden, wenn getanzt werden soll, und dann Tanz der Freude, Überraschung, Erschrecken, Wut, Zwietracht, Rache, Furcht, Neckerei usw. Den Inhalt ausdrückend, muss die Empfindung dem Tanz gezeichnet und die Musik dazu gesetzt und die Gebärden gebildet haben. Oper ist Bild fürs Auge, Ton fürs Gehör. Ei, fürs Gefühl? Unmittelbar fürs Gefühl? Wo sind die Bewegungen in den Tänzen, die unmittelbar blind täuschen? Wo sind die Töne des Gesanges, die unmittelbar erschüttern? Und die Gebärden der Deklamatoren, die stumm die grösste Wirkung tun müssten? — Und siehe, das lebte bei den Alten! Unsere Musik malt, unsere Deklamation ficht und malt, unsere Tänze malen in Linien, — die Kraft ist weg! Wie sind die Künste entstanden? Sieh' eine lebendige Schönheit! Reizende Stellungen werden dir im Gedächtnis bleiben, — ein Ideal davon: Tanzkunst. Nimm eine Stellung derselben, die du verewigt wünschest, — Bildhauerei. Halte für dieses Kunststück ein Glas, — Gemälde; Gemälde ist also Fläche; Bildhauerei — Körper, Tanzkunst von Körpern."

Mit der bestehenden deutschen Oper seiner Zeit war Herder in keiner Weise zufrieden; wie er gegen die französische Oper ankämpfte, so eiferte er auch gegen ihre deutsche Kollegin, und in scharfen Worten geisselt er ihren schlechten Geschmack. Bedauerlich ist es nur, dass er, gar zu grosses Gewicht auf gute Texte legend, die Musik zu den schlechten gleichfalls verdammte und deshalb sogar mit dem unsterblichen Genius eines Wolfgang Amadeus Mozart zu Gericht ging. Man höre nur die nachstehenden kritischen Ausführungen Herders:

„Wo die Oper jetzt steht, wissen wir: auf dem Kunstgipfel der Tonkunst und Dekoration, fast mit Vernachlässigung des Inhalts und der Fabel. Den Operndichter nennt man jetzt kaum; seine Worte, die man selten versteht, und noch seltener des Verstehens wert sind, geben dem Tonkünstler nur Anlass zu seinem (wie er's nennt) musikalischen Gedanken, dem Dekorateur zu seinen Dekorationen. Musikalische Gedanken ohne Worte, Dekorationen ohne eine verständige Fabel sind freilich sonderbare Dinge; wir denken aber einmal in der Oper reinmusikalisch. Sie ist der Ort:

‚Wo wie vor süssen Zaubereien
Der Bürger seinen Gram verträumt,
Den Krieg vergisst und Plackereien,
Und was er selbst an Pflicht versäumt,
Auch Vaterland und Schurkereien
Des Rechts, Auflagen — ach, er träumt
In einem trunknen Augenblick
Sich seines Lebens — Opernglück.'

Hat der Tonkünstler durch diese Zurücksetzung des poetischen Stoffes gewonnen oder verloren? Für seine Kunst glaubt er gewonnen zu haben; er darf seine Arien drehen und wenden nach Herzenslust; höchstens passt er sie der Kehle an, die sie hinwirbelt. Als Tondichter aber, als Sprecher und Wirker der Empfindung

hat er gewiss verloren. Spazieren seine Töne in der Luft, verschlingen sie sich nicht unmittelbar mit Worten und Szenen der Empfindung, so dringen sie nie ans Herz, sie bleiben im Ohre. Bearbeitet er einen unwürdigen, gar schändlichen Stoff, muss er seine süssen Töne an Lafferein, an eine Persiflage alles Grossen, Guten und Schönen verschwenden. O, wie bedauern wir den Tonschöpfer! Wie bedauern wir, zauberischer Mozart, dich in deinem „Cosi fan tutte", „Figaro", „Don Juan" usw.! Die Töne setzen uns in den Himmel, der Anblick der Szenen ins Fegefeuer, wo nicht gar tiefer. Lässt der Tonkünstler sich gar hinreissen, seiner musikalischen Drehbank zu gefallen die Empfindungen zu zerstückeln, zu kauen und wiederzukauen, zu kadenzieren, Unmut erregt er, statt Dank und Entzückung in unserer Seele! Schnürt er endlich seine Kunstmaschinen Sängern und Sängerinnen so an die Kehle, dass Held und Heldin darüber zu Spott werden, folgt er dem Trödelkram sogenannter weicher Empfindungen bis zu Szenen ausgelassener Frechheit, — wie hätte er gewonnen? Und nicht vielmehr das Beste, den Zauber seiner Kunst, die höchste Einwirkung aufs menschliche Gemüt verloren? Der Fortgang des Jahrhunderts wird auf einen Mann führen, der diesen Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsieht. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, dass die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und lieh, soweit es der Geschmack der Nation, für die er Töne dichtete, zuliess, den Worten die Empfindung, der Handlung selbst mit seinen Tönen nur dienend. Er hat Nacheiferer; vielleicht eifert ihm bald jemand vor, dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umreisse, und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration eins sind."

Das Wort, dass der Dichter ein Prophet sei, bewahrheitet sich auch bei Herder, er ahnte den Zukunftsmusiker vor, der mit dem Schnickschnack der französisch-italienischen Oper endlich einmal gründlich aufräumen und eine neue deutsche Oper auf nationalen Grundlagen schaffen werde! Nur kam dieser Messias nicht so rasch, nicht am Ende des 18. Jahrhunderts, wie Herder glaubte, sondern erst ein Jahrhundert später. Er hiess Richard Wagner.

Zweifellos übertrieb Herder in seinem Reformfanatismus die Zustände, die auf den deutschen Opernbühnen herrschten, indem er gar zu sehr grau in grau malte, aber in seinen beissenden und ätzenden Kritiken traf er oft den Nagel auf den Kopf, wie z. B. in den nachstehenden Zeilen, die sich gleichfalls mit Mozart und seinen Operntexten beschäftigen:

„In wie anmutreichen Zeiten leben wir! In züchtig-unzüchtigen, musikalisch-theatralischen Zeiten, da der Tonkünstler seine musikalischen Gedanken und Empfindungen mir nichts dir nichts jedem Unsinn anpasst, und der dekorierte Schauspieler sein:

‚Gib mir ein Schmätzchen,
O du mein Kätzchen,
Gib mir ein Mäulchen,
O du mein Eulchen'

ohne alles Erröten singt, indes Parterre und Galerien in Empfindungen lieblicher Töne zerschmelzen. Wie wäre es, wenn wir eine Alla Potrida solcher musikalischer

Gedanken und Empfindungen unserer neuesten deutschen Oper zur Probe gäben! Gross kann sie nicht werden, denn in jeder sind fast dieselben Worte, dieselben Reime."

In Bückeburg, sowie in Weimar spielte Herder, aber nur auf stürmisches Verlangen seiner intimen Freunde oder der Hofkreise, am Klavier oder sang mit seiner sympathischen Stimme das eine oder das andere Lied, spez. ein Volkslied. Zu den wärmsten Bewunderern seines musikalischen Talents gehörte besonders die Herzogin-Mutter von Sachsen-Weimar, Anna Amalie, die bekanntlich selbst sehr musikalisch war — sie komponierte u. a. für die herzogliche Kapelle und das Theater, z. B. die Musik zu Goethes Singspiel: „Erwin und Elmire" — und sich mit ihrem Hofprediger gern über theoretische Fragen der Tonkunst eingehend unterhielt und sich an seinen klaren, treffenden Urteilen zu erfreuen pflegte.

Nicht soll noch unerwähnt bleiben, dass der grosse Physiker Helmholtz zu vielen seiner Lehren und Theorieen der Mechanik der Tonkunst durch jene Abhandlungen angeregt wurde, die Herder in seinem vierten „kritischen Wäldchen"[1]) über die Ästhetik des Gehörs und Tons veröffentlicht hat. Allen denjenigen, die sich über diesen Gegenstand genau orientieren wollen, empfehlen wir das Studium dieser grundlegenden Untersuchungen des ausgezeichneten Weimarischen Ästhetikers und Kritikers. Ein Vergleich seiner Ausführungen mit denjenigen von Helmholtz wird sicherlich für jeden Freund der Tonkunst von hohem Interesse sein.

Wie haben sich seit einem Jahrhundert die Zeiten geändert! Wo gibt es noch heutzutage Konsistorialräte und Superintendenten und Oberkirchenräte, die sich so mit der Musik beschäftigen, das Wesen derselben zergliedern und in Wort und Schrift die heilsame kulturgeschichtliche Bedeutung der Frau Musika zu erläutern suchen? Ehre und Ruhm daher dem Genius dieses Unsterblichen, dessen Manen zu huldigen an seinem Säkulartage auch die Musik berufen ist!

---

[1]) Herders Lebensbild, 3. Band, zweite Hälfte, Seite 352 ff.

BERLIOZ UND DIE FRAUEN

von Gertrud Savić-Paris

Schluss

Ende Oktober kehrt Berlioz mit seiner jungen Frau nach Paris zurück und sie richten sich so gut es geht in seiner früheren Junggesellenwohnung ein. Die Sorge zieht mit ihnen, denn Berlioz' ganze Barschaft besteht in 300 Francs, die sein Freund Gounet ihm geborgt hat und auf weitere 8 Monate bezieht er die Pension vom Institut; die Schulden seiner Frau aber belaufen sich auf 14000 Francs. Mit bewunderungswürdigem Mut nimmt er diese Last auf sich in freudiger Zuversicht auf die Zukunft. Liszt ist ein häufiger Gast in dem Hause und Zeuge ihres jungen Glücks.

Berlioz' Leben fängt an ruhiger zu werden. Wohl werfen die Sorgen manchen Schatten hinein, aber das Lächeln seines Kindes zerstreut sie wieder.

„Der kleine Louis", so schreibt er an Ferrand, „ist das niedlichste Kind, das ich je gesehen habe. Meine Frau und ich fühlen uns so einig und glücklich wie nur möglich, trotz aller materiellen Sorgen."

Die diskrete Hilfe guter Freunde und der Ertrag seiner Konzerte reichen jedoch nicht zum Unterhalt des Hausstandes aus. Berlioz sieht sich genötigt, Feuilletonist zu werden, um die Bedürfnisse des täglichen Lebens bestreiten zu können. Er hat diesen Frondienst, wie er seine schriftstellerische Tätigkeit nennt, sein Lebelang verwünscht; erst nach dreissig Jahren ermöglichte ihm der Verkauf von der Partitur der „Trojaner" sein Amt als Feuilletonist niederzulegen.

Trotz aller Kämpfe und Sorgen ist Berlioz in den ersten Jahren seiner Ehe künstlerisch sehr produktiv. In dieser Periode entstehen: Harold, das Requiem, Benvenuto Cellini und Romeo und Julie.

Am 10. September 1838 findet die erste Aufführung von „Benvenuto Cellini" statt. Trotzdem die Oper durchfällt, feiert Berlioz' Ehrgeiz einen grossen Triumph. Paganini hatte der Vorstellung beigewohnt und war empört über die Niederlage:

„Wäre ich Direktor der Opéra", sagte er, „so würde ich nicht verfehlen, diesen jungen Mann zu veranlassen, mir drei weitere Partituren zu schreiben, ich würde ihm den Preis im voraus zahlen, überzeugt, dass ich damit einen goldenen Handel abschliessen würde."

Ein Konzert, das drei Monate später stattfand und bei dem „Harold“ und die „Symphonie Fantastique“ aufgeführt wurden, gab dem grossen italienischen Geiger Gelegenheit, seine Begeisterung durch ein grossmütiges Geschenk zu betätigen. Berlioz erzählt uns diese Szene in den Memoiren. Es ist am Tage nach dem Konzert, ein Brief von Paganini wird ihm im Bett überbracht; seine Frau tritt ins Zimmer und findet ihn bleich mit verstörten Mienen, angstvoll ruft sie:

„Was gibt es wieder? ist ein neues Unglück geschehen? Verzage nicht, wir haben so manches ertragen . . . Nein, nein, im Gegenteil! — Was denn? — Paganini . . . — Nun? — Schickt mir . . . 20000 Francs! . . . — Louis! Louis! ruft Henriette ganz verwirrt und läuft, um den Kleinen, der im anliegenden Zimmer spielt, zu holen, dann kniet sie mit dem Kinde am Bette nieder und faltet seine kleinen Hände zum Gebet.“

Berlioz konnte nun nicht nur alle seine Schulden bezahlen, er behielt noch eine stattliche Summe in Händen, die er zu musikalischen Zwecken verwenden wollte. Er fühlte das dringende Bedürfnis, durch eine grosse musikalische Tat Paganini zu beweisen, dass er seine vertrauende Begeisterung keinem Unwürdigen geschenkt hatte. So entstand seine grosse Symphonie „Romeo und Julie“. Er arbeitete sieben Monate, fast ohne sich eine Ruhepause zu gönnen. Von dieser Zeit sagt Berlioz:

„Mit welchem Feuereifer habe ich gearbeitet, mit vollen Zügen schwamm ich in diesem gewaltigen Meer von Poesie, umschmeichelt von dem kräftigen Windhauch meiner zügellosen Phantasie, unter den heissen Strahlen der Liebessonne, die Shakespeare entzündet hatte, im Vollgefühl der Kraft, jene Wunderinsel zu erreichen, wo der Tempel der reinen Kunst sich erhebt.“

Im nächsten Mai (1840) schreibt Berlioz auf Verlangen von M. de Rémusat[1]) seine „Symphonie funèbre et triomphale“ für die Überführung der Opfer der Julirevolution und die Einweihung der Säule auf der Place de la Bastille. Der Plan zu dieser Komposition bestand seit langem.

Aber Berlioz ist nicht mehr der stürmische Romantiker, der er war, der glühende Apostel einer reformatorischen Musik.

„Können Sie sich denken,“ schreibt er an Ferrand, „meine musikalische Begeisterung ist einer Art resignierter Kaltblütigkeit und Verachtung gewichen . . . mir scheint, ich steige mit ungeheurer Geschwindigkeit den Berg hinab; das Leben ist so kurz, ich spüre, wie seit einiger Zeit oft der Gedanke an das Ende an mich herantritt.“

Der häusliche Friede ist schon gestört, aber Berlioz macht darüber dem Freunde keine Geständnisse, er sagt nur: „wenn Sie in diesem Winter kommen, so werden wir uns viele Dinge zu sagen haben, die man beim Schreiben schlecht erklären kann.“

[1]) Comte de Rémusat (1797—1875) Minister des Innern.

Legouvé,[1]) einer der intimen Freunde des Künstlerpaares, erzählt in seiner Biographie:

Als Berlioz Henriette heiratete, liebte er sie wahnsinnig; „sie hatte ihn gern", um ihre eigenen Worte zu gebrauchen. Es war eine „blonde Liebe", die Überschwänglichkeiten des exaltierten Mannes hatten sie erschreckt, sie gewöhnte sich aber allmählich daran und fand schliesslich einen grossen Reiz darin. Aus der kalten Engländerin wurde eine feurig liebende Gattin, unglücklicherweise war Berlioz schon ernüchtert. Seine Liebesflamme hatte in freier Luft gebrannt und sich zu früh verzehrt. In dem Grade, in dem das Thermometer Smithson stieg, ging das Thermometer Berlioz zurück. Zuhause war er nur noch der gute Freund, sehr korrekt und ruhig, während draussen immer neue Gelegenheiten, wie sie das Künstlerleben bietet, ihn so oft in Versuchung führten, dass er ihnen schliesslich erlag. Seine Widerstandskraft war nicht so beschaffen, dass er sich gegen Versuchungen, die so nahe an ihn herantraten und seiner Eigenliebe schmeicheln mussten, schützen konnte. — Frau Berlioz suchte in den Feuilletons ihres Mannes die Spuren seiner Untreue, sie suchte sie überall: Bruchstücke aufgefangener Briefe, auf indiskrete Weise geöffnete Schubfächer brachten ihr unvollständige Enthüllungen, die wohl hinreichten, dass sie ganz ausser sich geriet, die sie aber nur halb aufklärten. Berlioz' Herz ging so schnell, dass sie ihm nicht folgen konnte. Wenn sie durch Nachforschungen den Gegenstand seiner Leidenschaft entdeckt hatte, so hatte diese Leidenschaft schon ihren Gegenstand gewechselt, er liebte schon wieder eine andere, und da er dann leicht seine Unschuld nachweisen konnte, so blieb die arme Frau auf falscher Fährte wie ein Spürhund, der eine halbe Stunde lang einer Fährte nachgelaufen ist und endlich an das Lager kommt, von dem der Vogel schon aufgeflogen ist. Freilich liessen andere Entdeckungen sie bald wieder neuen Spuren folgen und darüber gab es dann entsetzliche häusliche Szenen.

In der Tat tritt bald die Katastrophe ein. Durch einen Staatsstreich, wie er es in seinen Memoiren nennt, gelingt es Berlioz, seine Freiheit zu gewinnen und seine Reisen ins Ausland unternehmen zu können, woran seine Frau ihn um jeden Preis hat hindern wollen, „eine törichte, während langer Zeit unbegründete Eifersucht war das Motiv ihrer Opposition". Heimlich lässt Berlioz seinen Koffer und seine Noten aus dem Hause schaffen. Ein Brief unterrichtet die arme Henriette von seiner Flucht. Berlioz reist nicht allein. Eine junge Sängerin Marie Recio begleitet ihn auf allen seinen Reisen. Eine bequeme und angenehme Gefährtin muss sie ihm nicht einmal in der ersten Zeit gewesen sein. Legouvé sagt von ihr: „Sie war eine hübsche Person mit einer schönen, aber schwachen Stimme, nichtsdestoweniger war sie sehr singwütig". Berlioz bestätigt dies Urteil in einem Brief an Morel:

„Bedauern Sie mich, mein Lieber, Marie hat in Mannheim, in Stuttgart und in Hechingen singen wollen. Die beiden ersten Male war es noch erträglich, aber das letzte Mal! ... und schon der Gedanke an eine andere Sängerin empört sie."

Hiller erzählt zu diesem Fall in seinem Künstlerleben eine sehr

[1]) Ernest Legouvé, französischer Schriftsteller.

amüsante Episode. Er hatte in seiner Heimatstadt Frankfurt ein Konzert vorbereitet und lud Berlioz, der von Karlsruhe zurückkehrte, dazu ein.

„Unmöglich, lieber Freund," antwortet dieser, „Du weisst, ich reise in Begleitung einer Sängerin. Sie singt wie eine Katze, aber darin liegt das Unglück nicht, das Schlimme ist, sie will in allen meinen Konzerten auftreten. Ich gehe von hier nach Weimar, es ist unmöglich, dass sie mich begleitet, aber mein Plan ist gemacht. Sie glaubt nämlich, dass ich heute Abend bei Rotschild eingeladen bin. Um sieben Uhr verlasse ich das Hotel, mein Platz im Postwagen ist bestellt, meine Koffer sind bereit, ich reise ab, und zwei Stunden später erhält sie durch den Hotelbesitzer den Brief, der sie von meinem Ausflug unterrichtet."

Hiller drängt Berlioz nicht zum Bleiben, aber als er zwei Tage darauf sich erkundigt, wie die Geschichte abgelaufen ist, hört er, dass Mlle. Recio sich am nächsten Morgen sofort auf der Post, wo man dazumal noch seinen Namen einschreiben musste, erkundigt und erfahren habe, wohin Berlioz sich gewandt hatte. Sie war alsbald dem Flüchtling nachgeeilt.

Hiller sagt von Berlioz' Gefährtin: „Sie war eine kluge Person, die es verstand, ihren Mann zu behandeln." Dennoch war Berlioz nicht glücklich an ihrer Seite. Anlässlich einer traurigen Szene schüttet er Legouvé sein Herz aus und macht ihn zum Vertrauten seiner Sorgen. Er klagt ihm, welche Schmach es für ihn sei, den Direktoren schmeicheln zu müssen, um für die Recio eine gute Rolle zu erlangen, welche Pein er leide, wenn er in seinen Kritiken ihre Misserfolge bemänteln und zu Erfolgen stempeln müsse, wie er gezwungen sei, nachdem sie endlich, sehr gegen ihren Willen, auf das Theater verzichtet hatte, sie in seinen Konzerten singen zu lassen, seine eigenen Melodieen falsch gesungen zu hören, und wie er als Kapellmeister selbst die Stücke dirigieren müsse, in denen sie ihn als Komponisten vernichte.

Trotzdem vermochte Berlioz nicht, sich von der unwürdigen Fessel zu befreien. Legouvé erzählt uns eine traurige Begebenheit, die den Charakter der Marie Recio in seiner ganzen Niedrigkeit zeigt:

Eines Tages hört Henriette, die sich mit ihrem Gram in eine armselige Wohnung nach Montmartre zurückgezogen hatte, klingeln und geht, um zu öffnen:

„Ich möchte Madame Berlioz sprechen."

„Ich bin es, Madame."

„Sie irren sich, ich frage nach Madame Berlioz."

„Ja, die bin ich, Madame, wie ich schon sagte."

„Nein, Sie sind es nicht! Sie sprechen mir von der alten Madame Berlioz, von der Verlassenen! Ich meine die Junge, die Schöne, die Vorgezogene, und sehen Sie, das bin ich!"

Darauf ging sie fort und schlug die Tür hinter sich zu.

„Wer hat Ihnen das berichtet?" ruft Legouvé empört, als Berlioz ihm dies

erzählt, „ohne Zweifel hat sich die Täterin noch dieser hässlichen Handlung gerühmt, und Sie haben sie nicht aus der Tür geworfen?"

„Wie hätte ich das gekonnt?" erwiderte Berlioz mit gebrochener Stimme, „ich liebe sie ja!"

Trotz aller Schmach und Bitterkeit, die Henriette ertragen musste, willigte sie nie in eine völlige Trennung ein. Eine schwere Krankheit fesselte sie in den letzten acht Jahren ans Bett, sie war schliesslich ganz gelähmt und hatte die Sprache verloren. Berlioz sah seine Frau nur noch in langen Zwischenräumen, ein glücklicher Zufall fügte es, dass er gerade in Paris war, als Henriette 1854 am 3. März starb. Der letzte Sonnenblick für die arme Ophelia war ein Besuch ihres Sohnes kurz vor ihrem Tode. In seinem Beruf als Seeoffizier hatte er nur selten Gelegenheit, die Heimat und seine Angehörigen zu sehen.

Henriettens Tod war für beide Gatten eine Erlösung. Berlioz schien die traurige Vergangenheit so schnell als möglich verwischen zu wollen, denn im August desselben Jahres verheiratete er sich wieder. Allerdings erfüllte er dadurch, dass er Marie Recio zu seiner legitimen Frau machte, nur eine gesetzliche Formalität. Das Bedürfnis, ein Heim zu haben und wohl auch die Macht der Gewohnheit, veranlassten ihn zu diesem Schritt, den seine Familie sowie seine Freunde aus Schicklichkeitsrücksichten billigten. Er hatte vor seiner Wiederverheiratung die Interessen seines Sohnes sichergestellt, trotz dieser Rücksicht scheint Berlioz zu fürchten, dass sein neues Bündnis von dieser Seite gemissbilligt werden könnte. Er schreibt an den Sohn:

„Ich bin wieder verheiratet. Dies Verhältnis war auf die Dauer, wie Du Dir wohl denken kannst, unlösbar geworden. Ich konnte nicht mehr allein leben und auch die Person, die seit vierzehn Jahren mit mir lebt, nicht verlassen! Meine Stellung ist auf diese Weise geregelter und schicklicher Ich glaube wohl, dass Du noch unliebsame Erinnerungen hegst und Marie Recio nicht wohl geneigt bist, aber ich zweifle nicht, dass Du diese Regungen mir zu Liebe in Deiner tiefsten Seele verbergen wirst. Wenn Du mir darüber schreibst, so erwähne nichts, was ich meiner Frau nicht zeigen könnte, ich gebe viel darum, dass kein Schatten in unser Heim fällt... Ich überlasse es Deinem Herzen, Dir zu diktieren, was Du zu tun hast..."

Die Schatten blieben nicht aus, aber sie kamen nicht von dieser Seite, denn Louis bewahrte dem Vater die zärtlichste Anhänglichkeit.

Die acht Jahre seiner zweiten Ehe waren für den Künstler die schwerste Prüfung seines Lebens. In den Memoiren finden wir kein Wort darüber, aber man errät die traurigen Verhältnisse aus einer Stelle in den Briefen an Adolph Samuel, die M. Wilder 1879 im „Ménestrel" veröffentlichte. Der Brief ist datiert vom 29. Juni 1860:

„Ich bin immer krank," schreibt Berlioz, „und zudem ist mein Geist verwirrt und unruhig. Ich lebe draussen, denn mein Heim ist ermüdend, aufregend und fast

unerträglich. Es gibt keinen Tag, keine Stunde, wo ich nicht bereit wäre, mein Leben zu riskieren und den verzweifeltsten Entschluss zu fassen ...“

Den Sohn warnt er verschiedene Male vor der Heirat, in der er die furchtbarste Kette sieht, die ein Mensch zu tragen verurteilt ist.

Glücklicherweise machte sich die Leere seines Heims in den ersten fünf Jahren dieser Ehe nicht so fühlbar. Berlioz war fast beständig auf Konzert-Reisen im Ausland, und überdies ging er ganz auf in seiner Dichtung zu den Trojanern.

Eine hochgesinnte geniale Frau, die Fürstin Sayn-Wittgenstein, die treue Freundin Liszts, hatte den Keim zu diesem Werk in ihn gelegt. Bei einem Besuch in Weimar im Februar 1856 hatte Berlioz eines Tages seine lebhafte Bewunderung für Virgil geäussert und seine Überzeugung, dass das erste und vierte Buch der Äneïde einen wundervollen Vorwurf zu einem musikalischen Drama im Shakespeare-Stil bieten müsse.

„Sicherlich,“ hatte die Fürstin geantwortet, „und Sie müssen diese Oper, dieses lyrische Drama schreiben. Nennen Sie es, wie Sie wollen, aber machen Sie sich an diese Arbeit und vollenden Sie sie.“

Als Berlioz noch zögert angesichts dieser gewaltigen Aufgabe, fügt sie mit freundlicher Beharrlichkeit hinzu:

„Wenn Sie vor der Mühe zurückschrecken, die dieses Werk Ihnen geben wird und muss, wenn Sie nicht den Mut haben, für Kassandra und Dido alles zu wagen, so kommen Sie nie mehr zu mir, ich will Sie dann nicht wieder sehen.“

Mehr bedurfte es nicht, um Berlioz anzuspornen. Kaum aus Weimar zurückgekehrt macht er sich ans Werk. Aus seinen Briefen an die Fürstin[1]) geht hervor, dass die edle Frau einen regen Anteil an seiner Arbeit nimmt. Schritt für Schritt verfolgt sie sein Werk und lässt nicht nach, ihn zu ermutigen und anzufeuern. Berlioz ist schon sehr leidend in dieser Zeit, ihre liebevolle Teilnahme richtet ihn wieder auf:

„O wie Sie alles verstehen,“ schreibt er, „aber ich kann nicht nach Weimar kommen, um mich in Ihrer Sonne zu wärmen ... Nur die Frauen finden so bezaubernde Worte, die den Schmerz besänftigen, wenigstens für kurze Zeit. Aber auch nur hochgesinnte Frauen, wie Sie es sind, finden solche Ausdrücke. Sie haben vielleicht einen Hintergedanken bei den Trojanern, Sie glauben, die geheime Ursache meines Kummers zu sein, weil Sie mich veranlasst haben, dies Werk zu schreiben. Glauben Sie das nicht, es ist nicht der Fall, ich bin Ihnen im Gegenteil grossen Dank schuldig für dies tatkräftige Leben, das ich in den letzten beiden Jahren während meiner Komposition geführt habe.“

In einem späteren Schreiben sagt er:

„Ihre Briefe, teure Fürstin, versetzen mich in grosse Erregung. Ihre Ideen, Ihre Träume wirken auf mich, wie das Pulver aufs Feuer! Wenn ich zwanzig Jahre

[1]) Die Briefe von Berlioz an die Fürstin Wittgenstein erscheinen im Dezember in deutscher Übersetzung im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

jünger wäre, so würden Sie etwas aus mir machen. Aber was wollen Sie? Die Ruhe, die Heiterkeit des Geistes fehlen mir, um etwas zu unternehmen und zustande zu bringen . . .“

Am 4. November 1863 gelangen die „Trojaner“ endlich nach grossen Schwierigkeiten zur Aufführung. Der Erfolg ist ein glänzender. Berlioz schreibt an die Fürstin:

„Endlich ist Robinsons grosses Canoe vom Stapel gelaufen. Sie haben mich vor fünf Jahren veranlasst, den Baumstamm auszusuchen und mir Mut eingeflösst, ihn auszuhöhlen . . . Ich will mich Ihnen zu Füssen werfen, will Ihre beiden Hände ergreifen und Ihnen danken für Ihre sympathischen Worte, Ihre freundschaftlichen Mahnungen, für Ihren hochherzigen Sinn, Ihr harmonisches Mitempfinden der fernen Echoklänge ‚unseres Werkes‘. Dank, Dank, hochverehrte, intelligente Freundin, glauben Sie mir, dass ich aufs tiefste ergriffen und von Dankesgefühlen bewegt bin . . .“

Berlioz war ein Jahr vorher zum zweiten Male Witwer geworden. Marie Recio starb am 13. Juni 1862 im Alter von 48 Jahren. Aber der Roman des Künstlers ist damit nicht beendet. Beständigkeit lag nicht in seinem Charakter, schon während der ersten Jahre, als er mit Henriettens glücklicher Rivalin Europa durchstreifte, hatte er es möglich gemacht, beide zu täuschen, jetzt, da sie tot waren, trieb ihn sein leidenschaftliches Temperament den Frauen immer wieder zu. Zwei Monate nach Marie Recio's Tod ist Berlioz bereits in den Banden einer neuen Leidenschaft:

„Lächelnd und lockend“ — so schreibt er an Humbert Ferrand — „trat eine neue Liebe an mich heran. Ich hatte sie nicht gesucht und widerstand der Versuchung kurze Zeit, aber die Vereinsamung, in der ich lebe, und das unauslöschliche Bedürfnis nach Liebe, haben mich besiegt. Ich liess mich lieben, dann habe ich selbst noch mehr geliebt, und dann wurde eine Trennung nötig, eine völlige, unerbittliche Trennung absolut, wie der Tod.“

Wir erfahren nicht viel über diese neue Liebesepisode. Legouvé war Zeuge dieser Leidenschaft, die in Baden-Baden entstand, in der Zeit, als Berlioz hier die Proben zu „Beatrice und Benedikt“ leitete. Das Mädchen ist 26 Jahre alt, der 60jährige Künstler klagt dem Freunde voll Verzweiflung:

„Sie kann mich nicht lieben, sie liebt mich nicht! O, mein Freund, welche Qualen! Ich schaffe mir eine Hölle mit diesem Paradies . . .“

Aus einem Brief an die Fürstin Wittgenstein hören wir, dass sie Amalie heisst und dass Berlioz ihren Tod erst nach sechs Monaten erfährt. Berlioz hat sich bereits freiwillig in neue Leiden gestürzt. Die Vereinsamung seiner alten Tage, wie er an Ferrand schreibt, das Martyrium, das er jeden Tag von vier Uhr früh bis vier Uhr nachmittags erdulden muss, haben den Traum seiner Jugend, das Bild der schönen Estelle, der Stella Montis, der späteren Madame Fornier, die das Herz des Knaben bezaubert hatte, wieder wachgerufen.

Diese Wiederauferstehung der Vergangenheit ist in der Tat nichts als

ein Traum. Mit seiner romantischen, sentimentalen Natur lebt er sich mit einer solchen Leidenschaft in die Erinnerung hinein, dass ihm der Traum zur Wirklichkeit wird.

Trotz Alter und Krankheit reist Berlioz 1864 nach Meylan, um die Stätte wiederzusehen, wo das junge Mädchen in den roten Lederstiefelchen sein Kinderherz in Aufruhr versetzt hatte. Schon im Jahre 48 hatte er eine Pilgerfahrt nach Meylan unternommen, und der Geliebten seiner Jugend in einem Briefe, den wir in den Memoiren finden, seine leidenschaftliche Verehrung gestanden. Noch häufig in seinem Leben steht die „Stella Montis" vor seiner Seele, so in der Zeit, als er das Requiem verfasst. Im Traum glaubt er mehrere Male wieder in Meylan zu sein, an ihrer Seite die alten Wege zu wandeln und ihre Stimme zu hören. Über seine letzte Pilgerfahrt nach Meylan schreibt Berlioz an die Fürstin Wittgenstein:

„O, Sie Herzensgute, Sie haben alles erraten. Ja, ich habe die Schwäche gehabt, eine Wanderung nach Meylan zu machen, und diesmal habe ich alles gesehen. Ich habe um die Erlaubnis gebeten, den Garten, das Haus zu betreten. Ich habe das Zimmer gesehen, das sie mit achtzehn Jahren bewohnte. Alles ist in demselben Zustand ... die Eigentümerin war erschüttert über meine Bewegung ... und ich habe ihr nur sagen können: ‚Ich kam hierher ... das sind nun 49 Jahre her' ... dann lief ich seufzend davon ... Ich ging nach Lyon, ich kannte ihre Adresse ... Sie hat mich empfangen ... ich habe sie gesehen. Es ist mir ganz unmöglich, Ihnen diese Zusammenkunft zu beschreiben, welche Verwüstung die Zeit angerichtet, wie mein Herz diese Schönheit wiederherzustellen suchte; ihre ruhige Würde, meine halbe Bewusstlosigkeit, als sie mir auf meine Bitte die Hand reichte; meine trostlose Rückfahrt nach Paris ..."

In einem späteren Briefe heisst es:

„Die grossen Leiden sind überwunden, ich darf ihr schreiben, ich werde zuweilen Briefe von ihr erhalten, mein Himmel ist fortan nicht mehr dunkel ..."

Dies sind auch die letzten Worte in den Memoiren, der letzte Wunsch, den Berlioz ans Leben knüpfte.

Vier Briefe hat er selbst in seiner Autobiographie wiedergegeben, die andern (es sind 36) wurden heilig aufbewahrt. Sie sind im Besitze eines Patenkindes von Berlioz und Enkelin der schönen Estelle. Madame Kitty Fornier, die letzte ihres Namens, ist eine geschätzte Portrait-Malerin in Paris. Dank ihrer gütigen Bereitwilligkeit war es mir gestattet, die Briefe zu übersetzen und zu veröffentlichen.[1])

Es geht aus diesen Briefen hervor, dass Berlioz, dieser leidenschaftliche Phantast, den Wunsch gehegt hatte, die 72jährige Frau Fornier, in der er noch immer die schöne Estelle Gautier sah, durch eine Heirat an sich zu fesseln:

---

[1]) Berlioz' romantische Liebe, Briefe an Estelle Fornier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

„Ist es meine Schuld, wenn sich der keusche Ehrgeiz in mein Herz gestohlen hatte, den Rest meines Lebens an Ihrer Seite zu verbringen? Der Rausch, den Ihre Gegenwart auf mich ausübte, gebar diesen Wunsch; ich bin es noch nicht gewohnt, Sie zu sehen, und die Furcht vor dem Augenblick des Abschiednehmens machte mich vollends verwirrt. Aber nun ist es aus.

Lesen Sie die letzten Seiten meiner Memoiren, dort werden Sie sehen, dass meine süssesten Hoffnungen seit langem in den Grenzen eingeschlossen sind, die Sie selbst ihnen neulich angewiesen haben: Sie zuweilen sehen, einige Briefe mit Ihnen tauschen dürfen, mir Ihr Interesse, Ihr Wohlwollen zu bewahren ... das ist alles (und das sind Ihre eigenen Worte).

Ich werde nie mehr aus diesem Kreis heraustreten, zweimal oder dreimal im Jahre werde ich kommen und Sie in der Nähe verehren und während 24 Stunden Sie sehen, Sie hören, dieselbe Luft mit Ihnen atmen, dann werde ich nach Paris zurückeilen, stolz und glücklich wie eine Biene, die ihre Beute heimträgt, und dazu von zärtlicher Dankbarkeit durchdrungen ...

Versuchen Sie, ich bitte Sie darum, in Ihrer Antwort, die ich mit Sehnsucht erwarte, nicht mehr strenge und unzufrieden zu sein, damit die Wunde heile, die noch blutet."

Allerdings reisst er selbst beständig diese „Wunde" wieder auf... Doch ein wirklicher, grosser Schmerz trifft ihn noch vor seinem Ende: Sein einziger Sohn stirbt in Havanna im Alter von 33 Jahren.

Noch einmal rafft Berlioz sich auf, im Dezember geht er auf eine Veranlassung der Grossfürstin Helene nach Russland. „Die Geldfrage und der Wunsch, etwas angenehmer leben zu können," wie er an die Fürstin Wittgenstein schreibt, veranlassen ihn zu dieser anstrengenden Reise. Im Februar kehrt er reich an Ehren und Geld zurück, doch sein Leiden hat sich sehr verschlimmert. Die Sehnsucht, „in der Sonne zu liegen und in Veilchen zu baden", treibt ihn nach dem Süden. Aber in Nizza stürzt er und kehrt nach 8 Tagen schwer verwundet nach Paris zurück. Unter der liebevollen Pflege seiner Schwiegermutter, Madame Recio, erholt er sich so weit, dass er sein Lager verlassen kann, aber er ist an Leib und Seele gebrochen. Trotzdem lässt er sich einen Monat später nach Grenoble führen, wo seine Freunde und Landsleute ihm zu Ehren eine Feier veranstalten. Nur die Heimat hatte bisher mit Ruhmesbezeugungen für den Künstler gegeizt, nun sollte ihm auch dieser Triumph zuteil werden. Wie ein Schatten, wie ein Gespenst wohnt Berlioz geistesabwesend der eigenen Apotheose bei, und unter dem begeisterten Jubel der Menge drücken ihm die Freunde voll Trauer den goldenen Kranz auf das greise Haupt.

Bald darauf, am 8. März 1869, stirbt er. Seine letzten Worte sind: „Endlich wird man meine Musik aufführen."

Dieses wehmutsvolle Abschiedswort hat sich in reichem Masse erfüllt, des Meisters Ruhm geht durch alle Lande.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

LEBEN UND SCHAFFEN VON ADOLF BERNHARD MARX

besprochen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin

Für die Erkenntnis des Beethovenschen Genius haben nach dem Erscheinen der Anton Schindlerschen Beethovenbiographie in demselben Sinne und Geiste zwei Männer das Hervorragendste geleistet: Wilhelm von Lenz und Ad. Bernh. Marx;[1]) letzterer ist jedoch der grössere von beiden. Tiefstes allseitiges Musikwissen, hohe ästhetisch-philosophische Durchbildung und energisches begeisterungsvolles Versenken in die Mysterien des Beethovenschen Schaffens treten zusammen, um der Musikwelt ein unvergleichliches Beethovenwerk zu übergeben. Eine eigenartige höhere Weihe ruht auf dem Beethovenbuche von Adolf Bernhard Marx. Der Ästhetiker und Musiker geht hier mit dem dichterisch schauenden Psychologen Hand in Hand. Darum hat es von jeher, namentlich auf die studierenden Kunstjünger, eine befreiende, fast erlösende Wirkung ausgeübt. Wie manch ein Musenjünger, selbst ein solcher rauheren Gepräges, dem das erleichternde Salz der Tränen nur spärlich beschieden ist, wird die beglückende Erfahrung gemacht haben, dass ihm auch gerade die Darstellung von der Tragik des reinen Beethovenschen Lebens, zumal der Schilderung des allzufrühen Todes, Tränen entlockten. Kurz und gut: Marx hat es verstanden, den Kunstjüngern die hehre Erhabenheit Beethovens ins Herz zu schreiben. Man kann im Laufe der Zeiten hinsichtlich des Menschen und des Künstlers Beethoven im Einzelnen zu Vollkommnerem gelangen: allein das Ganze bleibt einzigartig, gross und bewundernswert. Und so muss das Werk seinen lebendigen Wert behalten, wie viel auch sonst die Beethovenforschung Neues in der Geschichte Beethovens aufgestellt hat. Würde dem Marxschen Beethoven nicht eine so unverwelkliche Weihe innewohnen: dann wäre es beim Anwachsen der Beethovenliteratur nicht gut zu begreifen, dass ein so ernstes, umfassendes Werk so viele neue Auflagen erleben konnte.

Marx selbst war es beschieden, im Jahre 1863 die 2. Auflage seines Meisterwerkes zu veröffentlichen; seitdem ist die Pflege desselben in der Familie verblieben; sein Schwiegersohn Dr. Gustav Behncke ward der Hüter und Fortpflanzer dieser Geisteserbschaft.

Von Prof. Behncke ist auch — nicht lange vor seinem Tode — die vorliegende fünfte Auflage dieses grandiosen Werkes veröffentlicht worden.

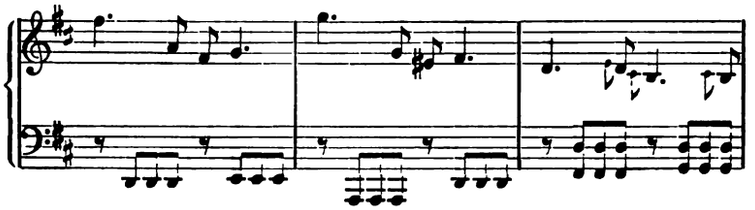
Der Hauptruhm des Herausgebers liegt darin, dass er dem Schöpfer dieses Beethovenbuches die tiefste Pietät bewahrt und dass er sich demzufolge nach der Seite des Marxschen Hauptvorzuges in Beethoven — ich meine nach der poetisch-ästhetischen Seite hin, keinerlei Änderungen oder Zutaten gestattet; er hält es vielmehr in weiser Selbsterkenntnis lediglich für seine Aufgabe: die Errungenschaften in der reinen Lebensgeschichte des Tonmeisters zu benutzen und dem Ganzen einzufügen.

---

[1]) Fünfte Auflage, mit Berücksichtigung der neuesten Forschungen durchgesehen und vermehrt von Prof. Dr. Gustav Behncke, Berlin 1902 (Verlag O. Janke). 2 Bde.

Und in dieser Beziehung hat Behncke auch im grossen und ganzen Anerkennenswertes geleistet: so dass der Marxsche Beethoven in seiner vorliegenden Gestalt den Anforderungen der Gegenwart wohl genügen mag. Eines muss freilich im allgemeinen ausgestellt werden. Der Pfleger des Marxschen Werkes berücksichtigt gerade im Gegensatz zu seinem grossen Vorgänger die philologische Seite der Beethovenforschung zu einseitig. Der Nottebohmschen Regenwürmerherrlichkeit in Beethoven wird ein gar zu grosser, ich möchte sagen, fast ausschliesslicher Altar errichtet. Und so hört die Berücksichtigung der „neuesten Forschungen", genau genommen, bei Nottebohm und Thayer auf. Hier wird denn ein späterer Neubearbeiter viel Versäumtes nachzuholen haben. Das wird sich noch deutlicher aus manchen Einzelheiten erkennen lassen, denen wir uns nunmehr zuzukehren haben.

Wenn sich der Herausgeber in aestheticis auch Schranken oder Stillschweigen auferlegt hat, so durfte das doch nicht so weit gehen, dass er sich nicht hier und da bei manch einer offenbaren ästhetischen Ungereimtheit sub linea ein bescheidenes Veto einzulegen veranlasst sehen müsste. So gebraucht z. B. Marx (I, S. 86), wo er von der schönen Haydnschen Sonate in D (7. Sonate, Heft I der Breitkopf & Härtelschen Ausg.) spricht, Ausdrücke, wie diese, dass er (Haydn) „gleich vom vierten Takt mit solcher Hohlheit (!!!), wie hier



fortfährt" — — Das soll hohl sein? Das ist feierliche Friedensstille. Hier hätte der Herausgeber entgegentreten müssen. — Bei der Darstellung der Adelaide-Komposition gibt Behncke diese Fussnote: „Matthisson fügte, wie Thayer aus seinen 1825 herausgekommenen Schriften anführt, der Adelaide folgende Bemerkungen hinzu: Mehrere Tonkünstler beseelten diese kleine lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte, nach meiner innigsten Überzeugung, gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten, als der geniale Ludwig van Beethoven in Wien." Konnte Behncke das nicht selbst aus Matthissons Schriften entnehmen? Eine tadelnswerte Bequemlichkeit, selbst bei ganz erreichbaren Dingen einen anderen allein für sich arbeiten zu lassen! Hätte sich Behncke der notwendigen Aufgabe unterzogen, Matthissons Gedichte, bezw. Schriften selbst zu durchblicken, dann hätte er hierbei gleich Herrn Thayer in einigen Punkten rektifizieren können. Erstens sagt das nicht Matthisson etwa erst in seinen 1825 herausgekommenen Schriften. Mir liegt eine Ausgabe der Gedichte von Friedrich von Matthisson bereits aus dem Jahre 1815 vor. Und diese in Wien erschienene Ausgabe besagt sogar: „Neueste, sehr vermehrte und vollständigste Ausgabe." Und zweitens lautet daselbst (I, S. 266) der Schlusssatz nicht der geniale usw., sondern „der genialische Ludwig van Beethoven zu Wien." — Dass der Herausgeber sein Eigenes gewöhnlich in den Marxschen Text hineinwebt, ist vom Übel, oft hat man grosse Mühe, den Marxschen Ideengang vom Behnckeschen zu scheiden. Das fällt besonders bei den Darlegungen von der Guicciardi-Angelegenheit auf, wo ja der Herausgeber nur so herumirrlichteriert, — in der einen Ausgabe hat er diese, in einer anderen Ausgabe wieder eine ganz andere Anschauung. — In

dieser neuesten Ausgabe huldigt Behncke wunderlicher Weise wieder den Thayer-Tengerschen Phantasmagorieen.

Manche positive Marxsche Irrtümer schleppt Behncke aus einer Auflage in die andere fort — unentwegt, obgleich er auf den einen oder anderen Fehler bereits aufmerksam gemacht worden ist. Hier ein Beispiel aus den Beziehungen zwischen Beethoven und Goethe-Zelter:

Marx schreibt (I, 275, 5. Aufl.): „Wenn es wahr ist, dass Goethe von Beethoven gesagt: es komme ihm beim Anhören Beethovenscher Musik vor, als ob dieses Menschen Vater ein Weib, seine Mutter ein Mann gewesen sein müsse; so hat der sonnäugige Dichter wieder einmal klar und tief geblickt. Der Vater, der Geist, hat ihn in die Musik gewiesen, die ist in ihm Mann — Geist — geworden." Und dazu von Marx selbst sub linea: Gewährsmann und Anreger ist Zelter, der mit der ganzen plumpen Frechheit eines Berliner Philisters (den er ‚unser Zelter' hiess) von Beethoven gesagt: er gebe ihm den Namen eines Tiers, das man lieber gebraten, als lebendig im Zimmer suche." Bereits in meiner Studie „Beethoven und Zelter" (im „Bär" vom 2. Oktober 1886 ff.) wies ich darauf hin, dass jene Worte über Beethoven nicht von Goethe, sondern von Zelter herrühren (cf. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter II, 30, vom 14. September 1812). Ich fügte hinzu, dass Marx mit obigen Worten wider sein Wissen und Wollen Zelter ein hohes Lob gespendet habe. Und so würde, wenn man jenen als von Zelter stammenden Ausspruch über Beethoven als ein besonders „sonnäugiges" Schauen anerkennt: nicht Goethe, sondern Zelter der sein, der „als sonnäugiger Dichter wieder einmal klar und tief geblickt hat". Wo übrigens Marx das in seiner Fussnote gegebene „Philisterwort" Zelters über Beethoven her hat, verrät er uns nicht. Jedenfalls kommt es nicht in der Korrespondenz zwischen Goethe und Zelter vor. Ich selbst machte noch in meinem oben erwähnten Aufsatze die Randglosse: „Auch nach dem Tode des geistvollen A. B. Marx sind von dessen Beethovenbiographie zwei neue Ausgaben durch Herrn Dr. G. Behncke, die letzte im Jahre 1884, besorgt worden. Dieser Herausgeber hat nun diese Zelter-Geschichten ganz unverändert stehen lassen, nichts hinweg- und nichts hinzugetan. Vielleicht holt derselbe in einer 5. Auflage das Versäumte nach." Nun — er hat es nicht getan.

Es ist bereits erwähnt, dass Behncke seine Ergänzungen zur Marxbiographie zumeist aus philologisch-kritischen Gesichtspunkten gibt. Umsomehr ist es da zu verwundern, dass er nicht selten die Quellenangaben unterlässt; wie beispielsweise da, wo Behncke vom Finale der Eroica spricht, das Beethoven seinem Landsmann G. Mähler im Herbst 1803 vorspielte (I, 313). Ebendort lässt Behncke auch erkennen, dass er in betreff der Leonore-Schöpfung seine Hauptquelle Nottebohm nicht genügend gewürdigt hat; sonst würde er über die Kompositionszeit der Beethovenschen Oper Exakteres angegeben haben; siehe hier des Verf. Aufsatz in der „Musik" (2. Dezemberheft 1901) über Frau Milder-Hauptmann und Fidelio. — Auch sonst ist in der Geschichte der Fidelio-Oper vieles nur kritiklos nachgebetet, was Thayer vorzutragen für gut fand (man vergl. Marx-Behncke I, 345 ff. mit den Resultaten des Verfassers in der Milder-Hauptmann-Studie). — Über Eleonore v. Breuning und Beethovens Briefe an diese sind hier die alten Irrtümer vorgetragen: da ja Behncke trotz seiner Versicherung die neueren Forschungen — nach Nottebohm und Thayer — fast ganz unberücksichtigt lässt.

Dass Behncke sich in Sachen der vier Leonoren-Ouvertüren, besonders über die Entstehung der I. Leonoren-Ouvertüre gegen Nottebohm und Thayer wendet (I, 328 f.), ist löblich, besonders darin, was über „den gerade in dieser Frage so

siegesgewissen und schulmeisterlichen Thayer" (S. 329) vorgebracht wird. Allein die Literatur darüber ist wieder sehr mangelhaft berücksichtigt: sonst müsste die ganze Art der Betrachtung doch noch anders ausfallen. Vgl. hier des Verfassers Aufsatz: „Die Anzahl der Leonoren (Fidelio)-Ouvertüren Beethovens" in den Sonntagsbeilagen zur „Voss. Zeitg." vom 8. Juni 1890. — Wo in Anknüpfung daran von der geplanten Komposition der Grillparzerschen Melusine die Rede ist (I, 395 f.) werden viele Mitteilungen aus den „Konversationsheften" gegeben. Behncke sagt in margine nur kurz und bündig „alles Nachfolgende aus den Konversationsheften", wobei Behncke die Leser vollständig im Unklaren darüber lässt, ob er selbst sich die Mühe genommen hat, die Konversationshefte zu studieren, oder ob er nur die Mühen anderer benutzt habe, ohne diese namhaft zu machen. Das letztere ist augenscheinlich der Fall. Denn Behncke gibt niemals an, in welchem Hefte er diesen oder jenen Ausspruch aufgefunden habe. — Es ist alles kunterbunt durcheinander geworfen und zumeist den Mitteilungen des Referenten aus dessen umfangreichen Beethovenstudien in „Nord und Süd" und in anderen Zeitschriften wie auch wohl noch den Mitteilungen L. Nohls entnommen, ohne dass diese Autoren dabei namhaft gemacht werden.

Bei Betrachtung der grossen f-moll-Sonate, op. 57 macht Marx einige nicht zuverlässige Bemerkungen über den von Beethoven benutzten Umfang der Tastatur (II, 31), Behncke lässt das alles unverbessert passieren. Marx betont, nachdem er erst unrichtig erklärt hat, dass die Oberstimme den Satz bis zum höchsten g hinaufführt, — in Wahrheit nur bis g‴, nicht bis g⁗, — darnach betont also Marx, dass Beethoven in den Sonaten op. 2, 7, 10 und 13 im alten Umfang der Tastatur von F bis f‴ blieb, obgleich ihm in der D-dur-Sonate op. 10 fis‴ zur Vollendung des Hauptsatzes evident fehlt. In der Sonate bis op. 31 überschreitet er die alten Grenzen ebenfalls nicht; in der Sonate op. 53 geht er bis zum dreigestrichenen g und a, aber ohne wesentlichen Einfluss usw. Das ist tatsächlich unrichtig. Bereits in op. 7 (Es-dur-Sonate) gibt es im Largo das dreigestrichene g, ebenso im Finale-Rondo derselben Sonate; op. 10, No. 1 (c-moll) hat im Durchführungsteil des 1. Satzes bereits ges‴; op. 31 No. 3 (Es-dur) hat im II. Satz g‴ und sogar as‴ (im Allegretto scherzando). In op. 57 geht es nun freilich nicht bis zum höchsten g (g⁗), aber doch bis zum höchsten c, (namentlich c⁗).

Hinsichtlich des Textes zur Chorphantasie (op. 80): „Schmeichelnd hold und lieblich klingen" usw., als dessen Autor Christoph Kuffner gilt, habe ich in meinem Aufsatze: Christoph Kuffners Gespräche mit Beethoven (Euphorion 1897, III. Ergänzungsheft) eingehende Beweisführung unternommen, dass Kuffner trotz der Ausführungen Nottebohms in seiner „Zweiten Beethoveniana" (S. 503 f.) doch wohl dieser Textdichter sein konnte (Euphorion a. a. O. S. 169 f.). Behncke macht sich die Resultate der Nottebohmschen Argumentation (II, 91, Fussnote) zu eigen, ohne irgend seine Quelle anzugeben.

Wenn nun noch auf weiteres kritisch aufmerksam gemacht wird, so geschieht das im Interesse des so wichtigen Marxschen Beethovenwerkes, damit der spätere wohlausgerüstete Neubearbeiter mancherlei erfährt, was er zu verbesssern und umzugestalten haben wird.

Bei der Betrachtung der Pastoralsymphonie gibt der Herausgeber (II, 98) folgende Anmerkung: Auf Skizzenblättern, die jetzt in der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden, stehen zwischen zwei Entwürfen zur Pastorale folgende hierher gehörige Bemerkungen eigener Hand: „Jede Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert. — Sinfonia pastorella. Wer auch nur je eine Idee

vom Landleben erhalten, kann sich ohne viele Überschriften selbst denken, was der Autor (will). — Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze, welches mehr Empfindung als Tongemälde, erkennen!"

Hier möchte man den alten Denkvers anwenden: Quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando? — Heisst das wissenschaftlich zitieren? Wo hat denn Behncke diese Skizzenweisheit her, wo soll sie darnach ein anderer finden, der Lust und Neigung verspürt, solche Urskizzen und Urideen Beethovens nachzustudieren? Nun habe ich unter grössester Mühe und Anstrengung vor einigen Jahren sämtliche Beethoven-Autographen der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufgenommen und beschrieben. Das Ganze ist in zahlreichen Nummern in den „Monatsheften für Musikgeschichte" unter dem Titel: „Die Beethoven-Autographen der Königlichen Bibliothek zu Berlin" (No. 10—12 1895 und No. 1—7 inkl. 1896) erschienen. Für einen Mann wie Behncke existieren solche Arbeiten nicht; obgleich der Herausgeber der Monatshefte, Prof. Rob. Eitner, durch ein sorgfältiges Register die Benutzung dieser Forschungen wesentlich erleichtert hat. Unter „Pastoralsymphonie" konnte also jeder leicht finden, was die Autographen in Wahrheit darüber enthalten. Da kann jeder leicht in No. 2 vom Jahre 1896 finden: Autograph No. 32. Ein Skizzenheft 44 Blatt stark, Qu.-Fol. Skizzen zur Phantasie mit Chor, op. 80. Und da steht nun in Wahrheit folgendes über die Pastoralsymphonie auf Bl. 16: „pastoral Sinfonie. Keine Malerei, sondern worin die Empfindungen ausgedrückt sind, welche der Genuss des Landes im Menschen hervorbringt, wobei einige [innige?] Gefühle des Landlebens geschildert werden. Ruhm sei Gott in der Höh im Kirchenstil heilig — Kirchenstil statt pleni sunt coeli: Es jauchzen die Himmel, die Erde, statt osanna: amen. Gellerts Lieder können dabei gute Dienste tun."

So ist in Wahrheit diese ganze Seite von Beethoven ausgefüllt. Ich habe auch in meinen Autographen-Studien auf Nottebohms „Zweite Beethoveniana" (S. 504) hingewiesen, der diese Beethovenschen Worte fast ganz korrekt wiedergegeben hat — nach einem Skizzenbuche aus dem J. 1808. Die oben von Behncke ohne Quellenangabe mitgeteilten Beethovenworte sind ebenfalls aus diesem Nottebohmschen Beethovenbuch (S. 375), wo ebenfalls von einem „unvollständigen Skizzenbuche aus dem Jahre 1808" die Rede ist (S. 369) und von „einzelnen Bogen und Blättern, die in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden". Nun, diese Blätter mit den von Nottebohm vermerkten Beethoven-Wortenbefinden sich nicht unter den Beethoven-Autographen der königl. Bibliothek.

In betreff der Thayerschen Methode macht Behncke (II, 193), nachdem er in Sachen der Lebewohl-Sonate (op. 81 a) Marx salviert, Thayer aber vortrefflich ad absurdum geführt hat, schliesslich diese sehr zutreffende Bemerkung: „Der Fall selbst aber ist ein redendes Beispiel davon, dass die Beweiskraft äusserer Tatsachen ihre Grenzen hat, ferner dass derjenige, der sich auf sie stützt, wenigstens alle äusseren Umstände kennen und berücksichtigen muss, wenn er ein richtiges Urteil aus ihnen gewinnen will."

Herrn Behncke muss man es fernerhin zu hohem Lobe anrechnen, dass er — der im übrigen Thayers Verdienste voll und neidlos anerkennt — im Streitfall Beethoven-Mälzel in begreiflichster Entrüstung Gelegenheit nimmt, eine ebenso scharfe als umfangreiche Philippika gegen A. W. Thayer in Szene zu setzen, der ja stets gar zu gern beflissen ist, in Streitpunkten stets gegen Beethoven zu zeugen. Dieser Abschnitt, von II, Seite 211 ab, gereicht dem Buche zur besonderen Zierde. Behncke gelangt, nachdem er auch von einem kleinen Fehlgriff Beethovens dabei gesprochen, zu diesem Resultate (II, 227): „Beethovens Verhalten in dem weiteren Verlauf der Sache ist vollkommen vorwurfsfrei, ja es verdient, grossmütig genannt zu werden."

Von der Kapelle des Musikdirektors Carl Liebig, die sich um die Popularisierung Beethovenscher, wie der klassischen Symphonieen überhaupt unvergängliche Verdienste errungen hat, merkt der Herausgeber an (II, 240): „Später hat sich diese Kapelle allmählich zum heutigen Philharmonischen Orchester entwickelt, das mehrere Jahre lang Musteraufführungen der Beethovenschen Symphonieen unter Bülows hinreissender Leitung veranstaltete und heute unter Nikisch." Das ist nicht zutreffend. Die Liebigsche Kapelle ward zur „Berliner Sinfonie-Kapelle" unter den verschiedensten Dirigenten, wie Prof. J. Stern, Ludwig Deppe, G. Janke, Mannstädt und von Brenner. Sie löste sich schliesslich in Wohlgefallen auf.

In der wichtigen Streitfrage um Beethovens „Unsterbliche Geliebte" (II, 279 ff.) macht Behncke gegen seine frühere Auffassung in dieser Ausgabe Rückschritte. Er wandelt nun mit einemmale im Tenger-Thayerschen Irrgarten. Behncke berücksichtigt hierbei wohl meine Abhandlung darüber in der „Voss. Zeitung" 1891, aber weder die daraus hervorgegangene erweiterte, selbständige Schrift über die Unsterbliche Geliebte Beethovens und ebensowenig die weiteren neuen Arbeiten darüber in „Beethovens Frauenkreis" (Neue Berliner Musikzeitung 1893). Ich verweise bei dieser Gelegenheit nur auf den dort abgedruckten Brief des Dr. phil. G. C. Grossheim an Beethoven aus Kassel vom 10. November 1819. Bekanntlich ist dies der Brief, den Thayer wiederholt als starkes Geschütz gegen meine Auffassung in der Guicciardi-Frage zu benutzen liebte. Wie unsterblich sich Thayer damit kompromittiert hat, das ist in jener Studie Neue Berl. Musikzeitung, besonders 7. u. 14. Dezember 1893 nachgewiesen worden. — In dieser Sache hat sich ja fast die gesamte Kritik auf meine Seite gestellt, in allerneuester Zeit auch W. Nagel im I. Band seiner „Sonaten Beethovens."

Noch auf mancherlei anderes wäre einzugehen, doch es dürfte zu weit führen. Es sei nur erwähnt, dass auch die Darstellung der Bettina-Angelegenheit nicht frei von Inkorrektheiten ist. So hat sich z. B. Thayer nicht für die Echtheit aller drei, sondern nur der zwei ersten Bettinabriefe ausgesprochen. Das ist mit besonderer Deutlichkeit im Meinungsaustausch zwischen Thayer und meiner Wenigkeit in der musikpädagogischen Zeitschrift „Der Klavierlehrer" 1879 und 1880 ausgesprochen worden. — Es werden auch noch weiterhin (z. B. II, 404—405) Proben aus den Skizzenbüchern — ohne jede Quellenangabe — mitgeteilt, natürlich nicht selten inkorrekt, weil ja die Autopsie dabei ebensowohl fehlt wie die Berücksichtigung der neuesten auf Autopsie beruhenden Forschungen. Und dieser Mangel der Berücksichtigung neuester Beethovenforschungen macht sich noch an vielen anderen Fragen in der Geschichte Beethovens geltend.

Vortreffliche Beigaben des Werkes bilden das Verzeichnis der Werke Beethovens und das Register. — Im Verzeichnis ist so ziemlich alles aufgeführt, was Beethoven in Notenzeichen aufgeschrieben hat, auch kleine und kleinste Bruchstücke. Um so erstaunlicher ist es, dass die gewiss hochinteressanten allerletzten Noten Beethovens nicht vermerkt sind. Diese sind zum ersten Male in den Monatsheften für Musikgeschichte (Autographe Beethovens No. 11, 1895) vom Verfasser mitgeteilt worden; danach, aber auch unter selbständiger Prüfung des Autographs von Prof. G. Lange im Programm des Humboldt-Gymnasiums 1900. Und — sollte man's glauben — Behncke zitiert hier dieses selbe Programm Langes (II, 491): allein die allerletzten Noten Beethovens finden keine Berücksichtigung.

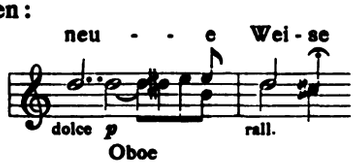
MUSIKALISCHE ZITATE UND SELBSTZITATE

I.

Noch ein Selbstzitat bei R. Wagner

von Dr. Georg Münzer-Berlin

In seinem vortrefflichen Aufsatz „Musikalische Zitate und Selbstzitate“ (Musik II, 24) bespricht Sternfeld auch einige Fälle von Selbstzitaten bei Wagner. Es mag hier — um der freundlichen Aufforderung des geehrten Herrn Verfassers, andere derartigen Fälle zur Mitteilung zu bringen, nachzukommen — noch an ein bemerkenswertes Selbstzitat Wagners erinnert werden, das sicherlich allgemeines Interesse verdient. Es findet sich ebenfalls in den Meistersingern. David erklärt dem Ritter, wer ein „Meister“ genannt würde: „der Dichter, der aus eig'nem Fleisse, zu Wort' und Reimen, die er erfand, aus Tönen auch fügt eine neue Weise, der wird als ‚Meistersinger‘ erkannt.“ Diese Stelle illustriert im Orchester zunächst eine Vorahnung der seligen Morgentraum-Deutweise. Das Motiv setzt bei den Worten „aus Tönen auch fügt“ ein, und wird von der Flöte (dolce p.) gesungen. Aber bei den Worten eine „neue Weise“, da wendet es sich wundersam, indem es zugleich in die Oboe übergeht und wir hören:



Was ist das? — Ein Zitat aus den Nibelungen, das Minnemotiv aus der Walküre! Wahrlich der Künstler, der diese neue Weise erfunden, er durfte nach der Meisterkrone greifen! Die Stelle erhält durch dieses Selbstzitat eine tiefe Bedeutung. Freilich geht sie dank der routinierten Taktierkunst unserer Dirigenten im Theater meist unbemerkbar vorüber, da man das vorgeschriebene rallentando übersieht, statt es — wo möglich — ein Viertel schon vorher anzudeuten. Wer aber einmal auf die Stelle aufmerksam gemacht wurde, dem drängt sie sich immer wieder auf. Ganz

wundersam aber berührt uns der klagende Ton der Oboe in diesen beiden so vielsagenden Takten. Kein Jubel über die errungene Meisterschaft! Die Welt weihte dem Künstler kein „Blumenkränzlein aus Seiden fein". Die Meisterkrone ward ihm zur Dornenkrone. Es verschwinden an dieser Stelle David und Walther und vor unserm geistigen Auge erscheint das ernste Bild des Meisters, auf das ein schweres Geschick seine Schatten warf.

So ist dieses Nibelungenzitat in den Meistersingern wohl noch bemerkenswerter, weil von allgemeinerer Bedeutung als jene Tristan-Reminiszenz. Ja, es dürfte das bedeutsamste musikalische Selbstzitat sein, das wir kennen und so durfte bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen werden.

II.

Zu Dr. Sternfelds Aufsatz: „Zitate und Selbstzitate"

von Dr. Oscar Grohe-Mannheim

Der Verfasser hat mit Recht in einer Fussnote zu seinem Artikel auf die Möglichkeit hingewiesen, es möchte ihm das eine oder andere Zitat entgangen sein und hat sich bereit erklärt, weitere „Zitate von Zitaten" entgegen zu nehmen. Anknüpfend hieran möchte ich meinerseits seine interessanten Ausführungen durch einige Zitate aus meiner Erinnerung ergänzen.

Da wäre zuvörderst des Meistersinger-Themas im Gesellenlied von Hugo Wolf zu gedenken, wie es im sechsten bis neunten Takt sich im Bass ankündigt. Wolf selbst hat mich einst darauf aufmerksam gemacht. Sodann lässt Wolf im Gesang: „Gränzen der Menschheit" (Goetheband) zu der Stelle: „Ein kleiner Ring begrenzt unser Leben" die Erda-Harmonieen aus dem Wagnerschen „Ring" erklingen.

Beiläufig sei bemerkt, dass die Bäcker auf der Festwiese (dritter Aufzug der Meistersinger) in der „abgeschiedenen Vielfrassweis" singen!

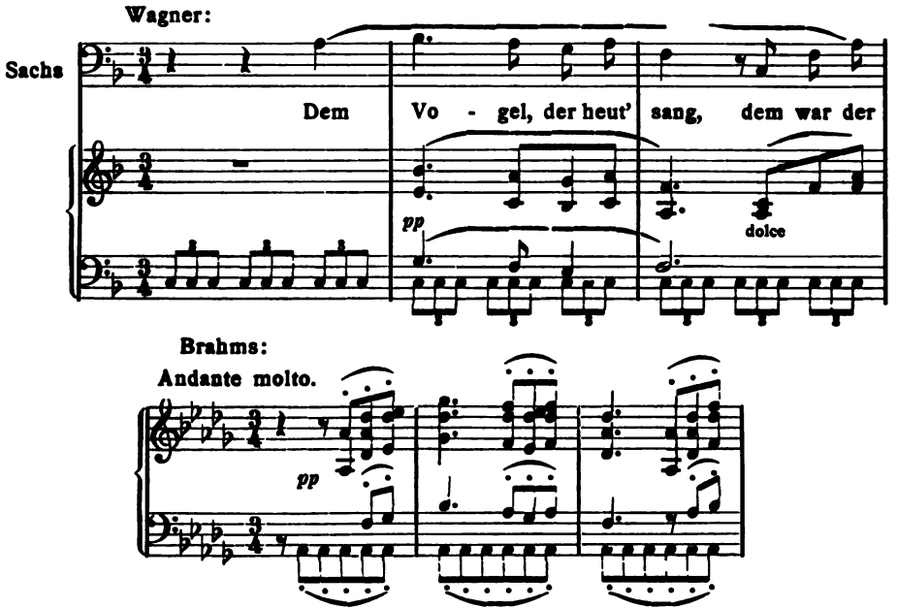
Auch Bruckner citiert sich gelegentlich selbst. Ein solches Citat findet sich in der Zweiten Symphonie im letzten Teil des zweiten Satzes (Andante), woselbst plötzlich ein Thema der f-moll-Messe einsetzt.

Im Zusammenhang mit diesen Bemerkungen möchte ich noch etwas „Reminiszenzen-Jagd" ausüben und zwar auf dem Gebiet eines Künstlers, dessen Schaffen sonst an Reminiszenzen nicht eben reich ist. Ich meine Brahms. Es handelt sich um Anklänge an die Meistersinger — ein Werk, das Brahms, wie verlautet, hoch geschätzt hat.

Bekannt mag der Anfang der A-dur-Violin-Sonate in seiner Verwandtschaft mit dem Preislied Walthers sein; weniger bekannt die Übereinstimmung des Schlusses des Intermezzos No. 2 op. 119 mit dem Ausklang des zweiten Aufzugs der Meistersinger. Die Tonart und der ganze Charakter der beiden Stellen stimmen überein. Hier wie dort wird letzterer durch die Noten cis, gis, h bedingt.

Als die auffallendste Reminiszenz, die fast wie ein Zitat wirken könnte, erscheint mir aber das Thema des letzten Teiles des Andante der f-moll-Sonate op. 5 im Vergleich mit dem Gesang Hans Sachsens im zweiten Aufzug: „Dem Vogel, der heut sang" usw.

Man vergleiche:

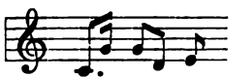
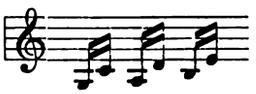


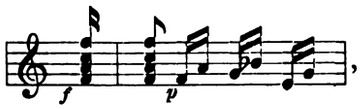
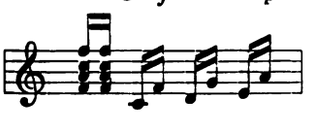
Beide Themen klingen ihrerseits wieder an das Volkslied an: „Steh ich in finstrer Mitternacht."

Über das Kapitel „Reminiszenzen" sprach sich Wolf in einem Briefe an mich vom 17. Februar 1896 aus, der zum Schluss auszugsweise hier folgen möge. Ich hatte ihm zuvor mitgeteilt, mir falle eine Ähnlichkeit des obrigkeitlichen Motivs im zweiten Aufzug seines Corregidors — als welches, beiläufig bemerkt, im ursprünglichen Entwurf das Motiv der Bischofsmusik am Schluss des ersten Aufzugs fungieren sollte — mit dem ersten Thema des Finales des Smetanaschen Streichquartetts „Aus meinem Leben" auf. Hierauf hat Wolf sich wie folgt geäussert:

„Eine Ähnlichkeit meines obrigkeitlichen Motivs mit dem Smetanaschen

aus seinem Streichquartett kann ich nicht vorfinden. Der Schwerpunkt meines Motivs beruht doch ganz nur auf dem Vordersatz desselben

 und die Figur 

verbindet gewissermassen das vorhergehende Motiv mit den folgenden Takten, die nach ihrer rhythmischen sowohl wie nach ihrer melodischen Seite hin den Charakter des Vordersatzes tragen. Hingegen fällt mir die Ähnlichkeit des Smetanaschen Motivs mit einem solchen aus einer Beethovenschen Sonate op. 31 No. 3 auf. Dort heisst es im Verlauf des Finales  , was in Smetanas Weise übertragen  klingt.

Bei Reminiszenzen kommt es nicht sowohl auf die gleichlautende Tonreihe als vielmehr auf die Struktur an, auf den Periodenbau und vor allem auf den Charakter. Die Ähnlichkeit zwischen dem Beethovenschen und dem Smetanaschen Motiv ist entschieden vorhanden. Deshalb aber möchte ich nicht gesagt haben, dass Smetana ein Plagiat verübt hat. Was speziell die Figur anlangt, ist dieselbe sozusagen musikalisches Gemeingut geworden, fast schon wie Skalenläufe und Mordente."

ZUM BEETHOVEN-MEDAILLON VON JACQUES EDOUARD GATTEAUX

von Theodor v. Frimmel-Wien

H. Lindloff

Das abgebildete[1]) Stück tauchte vor einigen Jahren in Wien auf, es war bei einer Versteigerung aus alt-adeligem Besitz, die nicht mehr mit Bestimmtheit zu ermitteln ist. Später kam es zum Sammler J. J. Lichtmann in Wien, und gegenwärtig gehört es dem bekannten Musikschriftsteller Emerich Kastner ebendort, der eine treffliche Photographie nach dem interessanten Werke hergestellt hat. Wir haben es mit einem Gipsabguss zu tun, der offenbar nach einer Wachsbossierung angefertigt ist. Ein Künstlername ist darauf nicht vorgefunden worden. Trotzdem ist die Frage nicht zu unterdrücken: wer hat das vorliegende Medaillon bossiert? Zuschnitt und Stil weisen die Arbeit etwa in die Zeit zwischen 1815 und 1830, um weite Grenzen frei zu lassen. Dann fällt alsbald eine gewisse allerdings recht allgemeine Ähnlichkeit mit dem Beethovenmedaillon von Josef Daniel Boehm auf und eine noch viel grössere mit dem Beethovenkopf auf der Medaille von Jacques Édouard Gatteaux aus dem Jahre 1827. Von Gatteaux' Beethovenkopf unterscheidet sich der vorliegende nur durch wenige Einzelheiten, besonders im Schwung der Haarbüschel. Es sind Kleinigkeiten, die wohl bei Vollendung des Medaillenstempels geändert worden sein mögen. Deshalb vermute ich, dass das Beethovenmedaillon bei Kastner nach einer Bossierung von Gatteaux hergestellt ist, die als Vorarbeit für die Medaille gedient hat. Die Medaille von Gatteaux, dem ehedem vielgenannten Plastiker und Kunstsammler ist erst nach Beethovens Ableben ausgegeben, wohl auch geformt worden. Sie darf nicht mit der goldenen Medaille (ohne Bildnis Beethovens) verwechselt werden, die noch den lebenden Beethoven erfreute.[2]) Auf welchen Grundlagen die Gatteauxsche Arbeit ruht bezüglich der, ich sage es sogleich, geringen Porträtähnlichkeit, ist bisher nicht klar gestellt worden. Möglicherweise hat ein Abguss der Boehmschen Bossierung dem französischen Künstler die allgemeine Anregung für seine Medaille abgegeben. Wer Gatteaux' Medaille nicht kennt, findet eine leidliche Abbildung derselben in J. Seyfrieds Buch „Beethovens Studien im Generalbass", ferner in der von Pierson herausgegebenen englischen Ausgabe dieses Werkes, überdies als Titelvignette über einem Faksimile eines Beethovenbriefes im „Album cosmopolite" (1848). Was die J. D. Boehmsche

---

[1]) Siehe die Kunstbeilage.

[2]) Diese wird von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verwahrt. C. F. Pohl hat sie beschrieben im Jahresbericht des Wiener Konservatoriums von 1870, S. 16. Vergl. auch Wegeler u. Ries, Biographische Notizen S. 51 und Seyfried, Studien im Generalbass, Anhang S. 11. Dort die Verwechslung der beiden beschriebenen Medaillen.

Wachsbossierung betrifft, so wurde sie vor Jahren in J. J. Webers illustrierter Zeitung veröffentlicht. Die viel später entstandene C. Radnitzkysche Beethovenmedaille hat sich ziemlich eng an den Boehmschen Beethoven-Typus angeschlossen. Sie hat weite Verbreitung gefunden. Die ursprüngliche Bossierung Boehms aber, die ich noch bei Radnitzky gegen 1880 kennen gelernt habe, ist seither verloren gegangen und ein Gipsabguss danach in meinem Besitz bildet gegenwärtig die einzige plastische Erinnerung an das Boehmsche Beethovenbildnis, das in den 1820er Jahren nach der Natur modelliert worden ist. Ich meine, annehmen zu dürfen, dass für den Gatteauxschen Beethoven keinerlei, Naturaufnahme von Gatteaux selbst gefertigt worden ist, da von einem Aufenthalt des französischen Medailleurs in Wien zur Zeit als Beethoven noch lebte nichts verlautet. Gatteaux wird sich eben einen Behelf aus Wien verschafft haben. Und da liegt es denn gar nahe, an die Boehmsche Bossierung zu denken, die einzige, die vor 1827 einen Profilkopf Beethovens in Relief aufzuweisen hatte. Damit wäre die Wahrscheinlichkeit skizziert. Für hartgesottene Zweifler muss aber auch der Verdacht erörtert werden, ob es sich nicht etwa um eine durchtriebene Fälschung handle. Ich meine, dass folgende Feststellung eine Fälschung als unwahrscheinlich dartun wird: das Medaillon ist, soweit ich ermitteln konnte, als unbenanntes gering geschätztes Beethovenbildnis auf den Markt gekommen. Keinerlei Spur ist zu finden von irgend welcher Anpreisung, die darauf hinaus gelaufen wäre, das Stück entweder als Kunstwerk oder als Bildnis Beethovens zu einer unverdienten Stufe der Wertschätzung hinaufzuschrauben. So wüsste ich denn nicht, was für Beweggründe einer Fälschung anzugeben wären. Weder ist eine kunstgeschichtliche Bedeutung erstrebt worden, noch hat man sich mit der Angelegenheit des Preises auffallende Mühe gegeben. Die Sache dürfte sich aber so verhalten, wie sie oben dargestellt ist.

BÜCHER

52. **Emil Krause: Neuer Gradus ad Parnassum.** Einhundert Studien für Pianoforte, Bd. 1—4, Verlag: C. F. W. Siegels Musikhdlg. (R. Linnemann), Leipzig.

Dies Werk kann als eine künstlerische Tat angesehen werden. Kunstwert und Nutzwert decken sich derart, dass die Zweckharmonie fast vollkommen erscheint. Eine fühlbare Lücke ist ausgefüllt, und der bisher unvermittelte Übergang zu Bach hiermit vermittelt. Kann für Bach überhaupt nie zu viel getan werden, so ist auch technisch die Idee, einen Gradus der Polyphonie geschaffen zu haben, von bedeutendem Wert. Die Grundlage jedes Klavierspiels bildeten bisher die 2- und 3-stimmigen Inventionen von Bach. Krause hat zu diesen im 1. Heft eine Vorschule geschrieben, deren man dringend bedurfte. Zeichnen sich diese Studien schon durch klingenden Gehalt, technische Feinheiten und einen weichen melodiösen Fluss aus, so muss man die Thematik des II. und III. Teils und ihre Bearbeitung als ungemein anregend und bildend anerkennen. Nicht nur der Pianist, sondern auch der Denker erhalten ihre Nahrung. Fingerspiel, Tonspiel und Formenspiel greifen ineinander. Der polyphone Sinn wird geweckt und so das Geistige in den Vordergrund gerückt. Ganz abgesehen von der kunstvollen Durchführung der Themen in Bd. IV (erst 2-, dann 3- und schliesslich 4-stimmig), möchte ich den Wert der Studien in den echt modernen Modulationen und dem wirklich Musikalisch-Klingenden erblicken. Der singende Fluss der Stimmen lässt die Hemmungen der durch die Polyphonie bedingten anormalen Bewegungen nur noch als ganz unmerklich erscheinen. Während der Anfänger bei Bach immer einer gewissen „Knobelei" unterworfen ist, geht ihm hier die Mehrstimmigkeit wie von selbst in Sinn und Finger. Das will viel besagen. Der technische Nutzen kann vom modernen Standpunkt des Gewichtsspiels (Polyphonie ist nichts weiter als Gewichtsverteilung!) bestritten werden. Aber der polyphone Satz zwingt an sich schon jede Hand zu selbständiger Tätigkeit. Die Studien nützen also tausendmal mehr, als alle Etudenbände zusammengenommen. Das Krausesche Werk darf daher, ganz abgesehen von dem polyphonen Zweck, als eines der vorzüglichsten technischen Schulwerke betrachtet werden. Es steckt so viel gesunde Musik, so viel Wissen und Können, so viel Modern-Klavieristisches darin, dass es in den alten, anerkannten, eisernen Bestand als ein geistig hervorragendes Material mit einbezogen werden sollte. Der bachische Geist ist der Geist der Zukunft. Fehlt für den pianistischen Zweck nur noch die Überbrückung der Kluft: Clementi—Chopin (Etüden)!

Rudolf M. Breithaupt.

53. **Wilhelm Tappert: Richard Wagner im Spiegel der Kritik.** Verlag: C. F. W. Siegels Musikhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

Ein guter alter Bekannter präsentiert sich hier in neuem Gewande: Tapperts „Wagnerlexikon", das sich nach durchgreifender Umarbeitung und reicher Vermehrung eines neuen und besseren Titels erfreut. Dieses „Wörterbuch der Unhöflichkeit" ist heute nicht mehr „aktuell", wie es damals war, als der treue Gurnemanz die groben, gehässigen und verleumderischen Ausfälle, die gegen Wagner, seine Kunst und seine Freunde geschleudert wurden, zu einem Strauss pietätvoll band. Heute trennt uns ein

Zeitabstand von fast einem Lebensalter von jenen Sommertagen, an denen der „Ring" auf dem Bayreuther Hügel der Welt die neue Kunst verkündete. Heute lächeln wir über den unsäglichen Missverstand, die bornierte Roheit und den mageren Witz, durch den sich jene Skribentlein von damals ein unrühmlich Denkmal für alle Zeiten, solange man Wagner ehrt und liebt, setzten. Und so trifft denn heute die Absicht des Herausgebers, sein Lexikon möge uns in müssigen Stunden gemütlich ergötzen, weit eher zu, als in den Tagen des brandenden Für und Wider, da mancher Ehrliche die Faust gegen solche Niedrigkeiten der Gesinnung, des Geschmacks und der Empfindung geballt hat. Heute betrachten wir diese „Anthologie" als ein Zeitdokument, ein kunst- und kulturhistorisches. Nicht wegen der Namen der Kläffer, deren Zöpfe zumeist schon eingesargt sind; nicht deshalb, weil ein Teil der Saulusse zu Paulussen geworden ist, sondern darum, weil diese Ohnmächtigen eine Zeitlang kritische Machthaber spielen durften und sich unterfingen, dem Riesenrad ihre Knüttel zwischen die Speichen zu werfen. Nun, das Rad ist über sie hinweggerast. Wer überhaupt hätte es aufzuhalten vermocht!

Richard Wanderer.

54. **Otto Hartwich**: Richard Wagner und das Christentum. Verlag: Georg Wigand, Leipzig.

Dies Büchlein ist jedem ernstlich zu empfehlen, der zu einem wirklichen, tieferen Verständnis der Dramen des Meisters von Bayreuth durchdringen will. Der Verfasser betont scharf — fast zu scharf — den Antagonismus zwischen Natur- und Vertragsrecht, der für Wagners Weltanschauung bedeutsam wurde. Zur Ergänzung lese man das treffliche Buch von Louis, Wagners Weltanschauung.

R. Petsch.

55. **Otto Keller**: Illustrierte Geschichte der Musik. Zweite stark vermehrte und neubearbeitete Auflage. 1. Lieferung. Verlag: Eduard Koch, München.

Wie das Vorwort besagt, ist der Zweck dieser Musikgeschichte nicht, „neue Gesichtspunkte und neue selbständige Forschungen" zu bieten, sondern „nur ein leichtfassliches, nicht allzu umfangreiches Kompendium für Musikstudierende und Dilettanten." Diesen Zweck scheint sie erfüllt zu haben, denn sie wird jetzt nach 10 Jahren in einer zweiten Auflage herausgegeben, welche wie die vorliegende 1., die Musik des Altertums behandelnde Lieferung zeigt, in bezug auf die Ausstattung ganz bedeutend gegenüber der darin ziemlich armseligen ersten Auflage verbessert worden ist. Auch die neuere Literatur ist vielfach berücksichtigt. Inwieweit die getroffene Auslese und ihre Zusammenstellung den billigen Anforderungen entspricht, wird sich wohl erst am Schlusse des ganzen Werkes beurteilen lassen.

Dr. Max Vancsa.

MUSIKALIEN

56. **G. F. Händel**: Konzerte für Orgel und Orchester, für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Dr. Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Max Seiffert gibt Händels Orgelkonzerte in einer Ausgabe für den praktischen Gebrauch neu heraus. Zunächst ist das erste (g-moll) Konzert veröffentlicht worden, nach Erscheinen der übrigen wird über diese Ausgabe des weiteren zu sprechen sein. Schon jetzt ist klar ersichtlich, dass hier eine Musterarbeit vorliegt, die den dringenden Wunsch nach einer Renaissance dieser Kompositionen G. F. Händels der Erfüllung nahe bringt.

57. **Alexander Guilmant**: Siebente Sonate (Suite pour Orgue). op. 89. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Es gab eine Zeit, in der Guilmant zu den Grössten unter den Orgelkomponisten gezählt wurde. Bald wird der Rückschlag eintreten, schon jetzt mehren sich dafür die

Zeichen, und sein gesamtes Schaffen wird als ein Nichts angesehen werden. Beide Anschauungen sind falsch. Ein wirklich Grosser kann Guilmant nicht sein, denn dazu fehlt seiner Kunst jegliche persönliche Note. Gegen das absprechende Urteil müsste ihn sein gediegenes Können, seine grosse Bedeutung als reproduzierender Künstler schützen. In der vorliegenden Sonate sind alle positiven und negativen Eigenschaften der Kunst Guilmants zu finden. Von seinem kontrapunktischen Geschick zeugt der vierte Satz, „Tempo di Minuetto", von seinem konstruktiven Talent der erste und letzte, von seiner Begabung, klanglich schöne Wirkungen dem Instrumente abzugewinnen, namentlich die Mittelsätze. Dagegen beweisen die Hauptthemen der Ecksätze einen Mangel an wirklicher Grösse der Erfindung, die sogenannten kantabilen Themen einen wenig entwickelten Sinn für Adel des Ausdruckes, die Gesamtfolge der Sätze ein geringes Empfinden für Stil. Weder mit den Franzosen: César Franck, C. Saint-Saëns und C. M. Widor, noch mit den Deutschen: A. G. Ritter, Julius Reubke, Josef Rheinberger und Max Reger kann Guilmant gleichgestellt werden. Er ist und bleibt in seinem Schaffen ein Eklektiker, der das Gute nimmt, wo er es finden kann. Karl Straube.

58. **W. Barclay Squire:** Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16.—17. Jahrhunderts. In Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen. Neue Folge. No. 22. Jacob Arcadelt. Il bianco e dolce Cigno. Der Schwan, im Tode klagend (1539) No. 23. Orazio Vecchi. Il bianco e dolce Cigno. Leis' singt der Schwan im Tode (1589). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

In seiner grundlegenden Studie „Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts" (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1902) hat Th. Kroyer die für die Geschichte der Harmonie höchst wichtige Entwicklung des Madrigals eingehend erläutert. Squire hat nun eine Reihe der schönsten Madrigale ausgewählt und in moderne Partitur gebracht. Arcadelts (eines der früheren Madrigalisten) „il bianco e dolce Cigno", das in zweifacher Bearbeitung (vierstimmig und von O. Vecchi fünfstimmig arrangiert) vorliegt, wird mit seinen überraschenden harmonischen Feinheiten und seinem zarten Stimmungszauber manchen Laien einmal wieder darüber aufklären, wie sehr zu Unrecht viele der angeblich „antiquierten" Schätze alter Vokalmusik in Vergessenheit geraten sind.

59. **Hans Koessler:** Altdeutsche Minnelieder in Madrigalenform für Männerchor nebst Gaudeamus igitur als Kanon für vier Männerchöre gesetzt. Verlag: Süddeutscher Musikverlag, Strassburg i. E.

Koessler versucht mit viel Glück die Form des Madrigals zur Komposition mittelalterlicher Minnepoesie neu zu beleben. Wie sehr er sich die verwickelte Polyphonie der Madrigalisten zu eigen gemacht hat, beweisen besonders No. 2 („Lieblich hat sich gesellet") und No. 4 („Gesegne dich Gott, du reines Weib"). Auch sonst scheint er die gleiche Vorliebe für artistische Formkunststücke zu haben, wie manche alten Vokalkomponisten; den prächtig gearbeiteten Kanon „Gaudeamus igitur" für vier Männerchöre macht ihm nicht so leicht jemand nach!

60. **Josef Rheinberger:** Zwei Lieder „Die Moos-Rose", „Janna coeli". Mit Klavierbegleitung. Aus dem Nachlass nach der im Besitze der Königl. bayerischen Hof- und Staatsbibliothek in München befindlichen Handschrift revidiert und herausgegeben von Louis Adolphe Coerne. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

In der rührenden Innigkeit ihrer Empfindung, in der Schlichtheit ihrer klaren Harmonik zeigen uns diese Lieder Meister Rheinberger kurz vor seinem Tode noch auf voller Höhe des Schaffens.

61. **Georg Schumann:** Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor. op. 31. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Echt protestantische Glaubensstrenge spricht aus Schumanns edlen Chören; die spielende Beherrschung des Chorsatzes, der durch kanonische und andere figurale Ornamentierung bereichert ist, verraten den gefestigten Musiker; besonders tief empfunden ist No. 3 „Herr, wie lange". Arthur Neisser.

62. **Franz Liszt:** Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia. Arrangiert von August Stradal. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Lange hat man die Bedeutung des Komponisten Liszt unterschätzt, bis doch eine würdigere Auffassung Platz griff. Die verdiente Wertung der Lisztschen Tondichtungen ist jüngsten Datums, aber sie kam nicht plötzlich, wie sie auch keiner Propaganda zu verdanken ist; allmählich lernte man die Schöpfungen des grossen Neuromantikers nach Gebühr beurteilen, und kein anderer als die Zeit selbst hat ein Verdienst um diese Wandlung: das Publikum musste erst zum Verständnisse reifen, und die oft abstrusen Bestrebungen der „Allermodernsten" haben diesen Vorgang beschleunigt. Die Symphonie zu Dantes Divina Commedia ist eine der gehaltreichsten und gewaltigsten Schöpfungen des Meisters. Stradal, der bereits eine grosse Zahl Lisztscher Orchesterwerke für Klavier transskribiert hat, beweist auch in dieser Übertragung sein eminentes Verständnis.

63. **Karl Loewe:** Balladen und Lieder. Für Pianoforte mit Hinzufügung des Gesangstextes übertragen von Karl Reinecke. 2 Bände. Verlag: Gebrüder Reinecke, Leipzig.

Wer die Sonderart des Balladenmeisters Loewe kennt, der wird vergeblich nach dem Grunde einer solchen Publikation suchen. Man wende mir nicht ein, dass auch Liszt Lieder von Schubert und anderen für Klavier übertragen hat; denn hier handelt es sich jedesmal um eine Neugestaltung, nicht um eine blosse Einflechtung der Singstimme in den Klavierpart. Die zwei Bände enthalten die Gesänge: „Die Uhr", „Prinz Eugen", „Glockentürmers Töchterlein", „Edward", „Tom der Reimer", „Der Wirtin Töchterlein", „Niemand hat's gesehn", „Archibald Douglas", „Erlkönig", „Der Nöck", „Die Glocken zu Speier" und „Heinrich der Vogler".

64. **Algernon Ashton:** Sonate in es-moll für Pianoforte, op. 101. Verlag: Mozarthaus, Wien.

Eine vornehme, formvollendete Tondichtung, die sich aller Vorzüge der Musterstücke ihrer Gattung rühmen kann.

65. **Josef Reiter:** Klaviergedichte. op. 57. 1. Lebenskämpfe. 2. Weihestunde. 3. Excelsior. 4. Im Mondenschein auf Waldeswegen. Drei Klaviergedichte. op. 58. 1. In stiller Abendstunde. 2. Kräftiger Entschluss. 3. Gedanken. Verlag: Mozarthaus, Wien.

Sinnige Tonpoesieen, die sich durch eine dem jeweiligen Sujet angepasste Form und gewandten Klaviersatz auszeichnen.

66. **Otto Zweig:** Suite in E für Pianoforte. op. 6. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Eine ernste, gediegene Arbeit, die für das reife Können des Komponisten zeugt, wenngleich kein Kunstwerk. Die Suite ist in sechs Sätze gegliedert: Präludium, Toccata, Scherzo, Tema con Variazioni, Intermezzo, Rondo. Der Name des angesehenen Musikgelehrten Dr. Eusebius Mandyczewski, dem sie gewidmet ist, bedeutet einen vertrauenerweckenden Geleitbrief für den Tondichter.

67. **Ernst Flügel:** Drei Klavierstücke. op. 60. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

Kleine melodiös-gefällige Programmkompositionen, die auch einer zutreffenden Charakteristik nicht entraten.

68. **Karl Zuschneid: Melodische Studien für Klavier. op. 59. Verlag: Ebnersche Musikalienhandlung, Stuttgart.**

Melodische Studien — das sagt wohl viel, aber Zuschneid erreicht das Ziel, das er sich mit dem Titel selbst gesteckt; die kleinen Kompositionen sind belehrend und melodiös ansprechend. Dr. Viktor Joss.

69. **Ludwig Thuille: Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 24. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.**

70. **Ludwig Thuille: Traumsommernacht für vierstimmigen Frauenchor, Solovioline und Harfe. Op. 25. Ebenda.**

Die neuerschienenen op. 24 und op. 25 des sympathischen Ludwig Thuille sind nicht gleichwertig. Von den drei Liedern dürfte das erste den Vorzug verdienen. Das ganze Opus macht keinen allzugünstigen Eindruck und wird von seinem jüngeren Geschwister um viele Haupteslängen überragt. Das op. 25 ist so recht aus der geistes- und gemütstiefen Lobetanzstimmung herausgeboren und gehört wohl zu dem Feinsinnigsten, was seit Jahren auf dem Gebiet des weiblichen Chorgesangs geschaffen wurde. Hier lösen sich Dichtung und Musik wahrhaft aus. In einen süssen Zauber duftiger Harmonieen hat Thuille die wunderliebliche Dichtung Bierbaums getaucht. Melodik, Chorsatz, dazu die sommerfädenfeinen Klänge von Harfe und Violine, alles vereinigt sich, dies Werkchen zu einer der lieblichsten Errungenschaften der Chorliteratur zu stempeln.

71. **Fritz Neff: Schmied Schmerz, für gemischten Chor mit Orchester. Op. 6. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.**

Zu Bierbaums viel komponiertem Stimmungsbild „Schmied Schmerz" hat Neff einen achtstimmigen Chor und grosses Orchester mobil gemacht. Die Masse der aufgebotenen Mittel steht zu dem kleinen Stoff in gar keinem Verhältnis, umsomehr als dies jüngste Kompositionsprodukt Neffs nicht gerade durch einen besonderen Erfindungswert besticht. In dem Bestreben, viel dramatischen Ausdruck aus der kleinen in ihrer konzentrierten Form doppelt eindringlichen Dichtung herauszuholen, zerrt er das knappe, vielsagende Stimmungsbild durch unsinnige Wortrepetitionen vollständig auseinander. An Anwendung extremer Kraftmittel lässt das Werk nichts zu wünschen übrig.

72. **Heinrich Schulz-Beuthen: Harald. Ballade für Männerchor, Baritonsolo, grosses Orchester und Klavier. Op. 46. Verlag: F. E C. Leuckart, Leipzig.**

Die Harald-Ballade von Wolfgang Müller von Königswinter hat durch Schulz-Beuthen eine im ganzen gute Vertonung erfahren. Kraftvolle Charakteristik der einzelnen Themen, sowie ein wohlklingender, wenn auch hier und da etwas dumpfer Chorsatz zeichnen das knappe, für einen halbwegs leistungsfähigen Männerchor nicht schwierige Stück aus. Die Solopartie verlangt einen sehr stimmbegabten, hohen Bariton. Die Behandlung des Orchesters ist, soweit der Klavierauszug einen Schluss zulässt, sinngemäss.

73. **Franz Kessel: Kain. Phantastische Tondichtung für grosses Orchester. Verlag: Louis Oertel, Hannover.**

Das in seiner poetischen Kraft so unendlich grosszügige Mysterium „Kain" des Lord Byron zum Vorwurf einer Tondichtung zu wählen, war nicht klug. Franz Kessel ist ein ernst strebender Musiker, der viel gelernt hat. Für diese Aufgabe hat er jedoch seine Kräfte überschätzt. Stoff und tonale Ausdeutung stehen sich in seiner Komposition allzusehr gegenüber. Den Themen, die an und für sich gut erdacht sind, fehlt die glaubhafte Grösse; dadurch erscheint das musikalische Kleid, das Franz Kessel dieser Dichtung angezogen, für diese Riesengestalten eines Byron an allen Ecken zu kurz. Solch inkommensurable Dichtung eines Genies lässt sich nicht mit sogenannter Wohlanständigkeit abspeisen, da gehört eine andere, eine congenialere Phantasie dazu, als sie das Talent Kessels besitzt. Adolf Göttmann.

REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien

RIVISTA MUSICALE ITALIANA (Turin), 1903, Fasc. 3. — Das Schlusskapitel von B. Grassi-Landi's Arbeit „Genesi della musica" handelt über die Begleitung der Melodie. Angelo Solerti bringt als Anhang zu seinem Aufsatz „Precedenti del melodramma" einen Neudruck der favola pastorale „I fidi amanti" von A. Ordei, in Musik gesetzt von Guasparri Torelli (1600). Die Studie „Grillparzer et Beethoven" von H. Kling enthält die französische Übersetzung von Grillparzers Grabrede und den hierher gehörigen Stellen aus der Selbstbiographie, voran geht eine sehr hübsche Einleitung, die zeigt, welche Rolle die Musik in Grillparzers Leben und Dichten gespielt hat. Von J. Valetta bringt das Heft den ersten Teil einer gross angelegten Arbeit „I musicisti compositori francesi all' accademia di Francia a Roma". Alberto Cametti veröffentlicht „Un nuovo documento sulle origini di Giovanni Pierluigi da Palestrina", das aus dem Jahre 1527 stammende Testament der Jacobella Pierluigi, der Grossmutter Palestrinas. Von den der zeitgenössischen Kunst gewidmeten Arbeiten seien erwähnt: Die ausführliche Untersuchung „La nuova fisiologia della emozione musicale" von M. L. Patrizi und der patriotisch gefärbte Aufsatz „Di una vera cultura musicale Italiana" von Vincenzo Tommasini, der in den Wunsch ausklingt, es möge einstmals der Tag kommen, an dem dem italienischen Volk der Mann ersteht, der ihm gibt „il nuovo canto atteso e invocato, un canto di fusco e di vita, un canto di gioja e d'amore, un canto di giustizia e di forza."

MUSICA SACRA (Regensburg) 1903, No. 8 und 9. — Ausser dem gegen den Rückfall des Cäcilien-Vereins sich richtenden Artikel „Wer stehet, der sehe zu, dass er nicht falle" und den Vorträgen „Der Choralstreit" von Endres und „Katholische Kirchenmusik" von J. Kumpfmüller ist namentlich der hier abgedruckte Hirtenbrief erwähnenswert, den der jetzige Papst 1894 als Kardinal Joseph Sarto und Patriarch von Venedig anlässlich der Neueinweihung der Markuskirche nach ihrem Umbau erlassen hatte. Der Brief beschäftigt sich mit der echten Kirchenmusik, die drei Haupteigenschaften besitzen müsse: Heiligkeit, künstlerische Güte und Allgemeinheit; demgemäss werden drei Arten der geistlichen Musik unterschieden: der gregorianische Gesang, die klassische Polyphonie und der theatralische Stil. Da der letztere zur Übertreibung, Süsslichkeit und Leichtfertigkeit hinneigt, ist das Verbot der profanen Gesangs- und Instrumentalmusik in der Kirche notwendig. In sehr sachlicher und durchaus nicht parteiischer Weise werden die möglichen Einwände überlegt und es heisst da u. a.: „Man sage nicht, dass Palestrina eine ganz andere Musik schreiben würde, wenn er in unseren Tagen lebte. Pier Luigi aus Palestrina könnte uns, auch wenn er unserer Zeit angehörte, als vollkommener Kenner der liturgischen und künstlerischen Regeln keine andere Musik geben, als eine der Heiligkeit des Ortes entsprechende und jenen ewigen Quellen jeder Kirchenmusik, dem Choral, entsprechende".

MONATSSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST (Göttingen) 1903, No. 9. — Der interessante Aufsatz „Orgelzwischenspiele beim Choralgesang der Gemeinde" von Heinrich Reimann verdient besondere Erwähnung.

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Charlottenburg) 1903, No. 39. — Der Schluss von Hugo Conrats Aufsatz „Kunst und Geschäft“ enthält noch Interessantes über Beethovens geschäftliche Schicksale und behandelt dann K. M. von Weber, der in seiner kindlichen Treuherzigkeit die Chance, durch den ungeahnten Erfolg seines „Freischütz“ reich zu werden, nicht ausnützte. „Johann Gottfried Schicht“, der Sachse, als Oratorienkomponist (Die Feier der Christen auf Golgatha), als Violinist des Gewandhausorchesters und als Gesangslehrer gleich bedeutend, wird von Eugen Segnitz in einer biographisch-kritischen Skizze behandelt. Ein Schlusswort von H. Teibler bespricht „Die Münchener Wagner-Festspiele“.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1903, No. 33—39. — Eine umfangreiche Arbeit über „Das moderne Orchester“ von Paul Merkel befasst sich mit dem Werden und den Eigenschaften des modernen Orchesters und den Vorzügen, mit denen der moderne Dirigent ausgestattet sein muss. Der Verfasser will das Orchester nicht in sklavischer Abhängigkeit vom Dirigenten wissen, die Ausdrucksfähigkeit wird sicher durch eigenes Fühlen verstärkt werden. Er sagt: „Der moderne Dirigent muss für das moderne Orchester ein Gefühlsregulator und nicht Gefühlsusurpator sein“. — Der Aufsatz von Moriz Wirth „Ernst von Possart und die Matthäuspassion“ preist die Kunst Possarts als die einzige, die imstande sei, in Bachs Werk das Drama aus der es umgebenden Musik herauszuschälen und eindrucksvoll zu gestalten. — In dem Nachruf „Herman Zumpe“ von H. Teibler heisst es: „Jugendlicher Eifer, besonnene Gelehrsamkeit, sensible Empfindung verbanden sich in ihm und standen im Dienst seines eisernen, keine Grenzen kennenden, auch das Letzte freudig opfernden idealen Pflichtgefühls“. — „Zwei ungedruckte Briefe Richard Wagners“ veröffentlicht Otto Dorn: beide (Paris 20. 8. 1860 und Biebrich 13. 2. 1862) sind an Wagners Freund Schindelmeisser gerichtet. — Köstliche Perlen sind die von F. Gustav Jansen publizierten „Ungedruckte Briefe von Robert Schumann“. Der erste, an Johann Nepomuk Hummel in Weimar gerichtet und „Leipzig, 20. August 1831“ datiert, enthält eine bescheidene und treuherzige Schilderung von Schumanns musikaliachem Entwicklungsgang und es heisst dann weiter: „An den Meister wend' ich mich nun vertrauensvoll, ob er mir vielleicht eine Zeitlang den Genuss seines Unterrichts gewähren wolle. Eine alte, vortreffliche Mutter, die gern möchte, dass etwas Rechtes aus mir würde, spricht mit mir diese Bitte aus und setzt ihr ganzes Vertrauen in den Mann, den die Welt als so liebreich und freundlich gegen Kunstjünger schildert“. Und am Schluss sagt Schumann: „Beschloss ich je einen Brief mit den Gefühlen einer wahren Verehrung, so ist es heute“. Der zweite, an Hauptmann von Fricken in Asch gerichtete Brief (Zwickau, 28. 11. 1854) enthält ein paar von Mitgefühl erfüllte Sätze über das bevorstehende Ende des unglücklichen Schunke. Der letzte Brief endlich ist an Schumanns Bruder Carl gerichtet und trägt das Datum „Dresden, 19. Juni 1848“. Mit rührender Ergebung und kindlichem Frohmut schreibt Schumann, wie er nur mit seiner Oper beschäftigt sei und wie zugleich leider das Geld immer weniger werde; von Clara, die „gute Stunden“ hat, musste er sich schon einen Vorschuss geben lassen; nicht weiss er, woher die drohende Wohnungsmiete zu bezahlen, und wenn nicht Fortuna plötzlich einen Sack Geld beschert, können sie den Bruder nicht besuchen!

NORD UND SÜD (Breslau) 1903, No. 317. — Ausführlich und sehr beherzigenswert sind die Darlegungen, die Hans Schmidkunz unter der Überschrift „Der Unterricht in der Musik“ bietet. Er bespricht den Musikunterricht nach

drei Richtungen hin: Praxis, Kritik und Theorie und historische Erforschung und Darstellung. Mit allen diesen Zweigen ist es in dem Musikunterricht, wie er gegenwärtig allenthalben betrieben wird, höchst schlecht bestellt. Schmidkunz deckt nun nicht bloss die herrschenden Übelstände auf, sondern er stellt ihnen auch positive Vorschläge zu einer Verbesserung gegenüber und gibt auch im Umriss die Wege an, die zu einer Verwirklichung dieser Vorschläge führen könnten.

WESTERMANNS MONATSHEFTE 1903, No. 565. — Karl Storcks Aufsatz „Allerlei Musikfeste" enthält wichtige prinzipielle Gedanken über den Begriff des Musikfestes. Storck nennt das Musikfest eine heutzutage veraltete Erscheinung, stammend aus einer Zeit, in der man, um ein Oratorium oder ein grösseres symphonisches Werk aufführen zu können, eine Menge sonst zersplitterter Kräfte vereinigen musste. Heute, wo dieselben Werke überall mit Leichtigkeit aufzuführen sind, sind solche Musikfeste nichts Aussergewöhnliches und haben auch nichts Segensreiches mehr, die Unmasse von Musik, die sie mit sich bringen, ermüdet eher, als dass sie erhebt. Die Musikfeste könnten erst dann wieder eine Berechtigung finden, wenn für ihr Programm Kompositionen gewählt würden, die nur durch das Zusammenwirken bewältigt werden könnten.

DER TÜRMER 1903, No. 10—13. — Die ständige Rubrik „Hausmusik" in dieser Zeitschrift enthält eine Reihe wertvoller Artikel, die alle durch Lebensfülle und einen populären Zug ausgezeichnet sind. Karl Storck gibt in seinem Aufsatz „Männerchorgesang und Musikpflege" einen Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Chorgesanges und schliesst mit einem sehr aktuellen Gedanken: dem der Beteiligung der Frauen, die ja gegenwärtig eine ganz andere Rolle im Leben spielen als ehedem, am Chorgesang, wodurch eine Hebung des mehrstimmigen Gesanges mit gemischten Stimmen angebahnt würde. „Die Frauen bewahren ihre Lieder besser; sie singen sie nicht bloss im Verein, sondern auch daheim im Hause; sie lehren sie ihren Kindern. Ich will den Männergesang keineswegs verbannen, aber wichtiger ist der Volksgesang. Zu diesem gehört das ganze Volk. Die Frauen tragen ihr gutes Teil an des Lebens Last, so mögen sie auch teilhaftig sein an des Lebens Schmuck. Ein solcher ist der Gesang; ein Schmuck, der nicht nur verschönt, sondern auch veredelt." — Ein Aufsatz von Arthur Seidl („Ein Tonkünstlerfest") behandelt das Baseler Musikfest; Karl Storck bespricht in einer knappen Abhandlung „Die Musik und die christliche Kirche" und preist in dem Artikel „Heinrich von Herzogenberg als Liederkomponist" ganz besonders die Männlichkeit des Empfindens, die, obschon innerlich von Leidenschaft durchglüht, äusserlich als Kühle erscheint. — „Wie ist Richard Wagner vom deutschen Volke zu feiern?" Diese Frage beantwortet Storck in einem anderen Aufsatz mit den Worten: „Muss es denn wirklich immer ein Denkmal aus Erz oder Marmelstein sein? Könnte man für einen Geisteshelden nicht einmal eine geistigere Form der Verehrung finden?!" Storck macht den Vorschlag, man möge ein Kapital sammeln, durch das alljährlich Unbemittelten der Besuch vom Theater ermöglicht werden könnte. Daran könnte sich jeder, der Millionär wie der Minderbemittelte, mit einem Beitrag beteiligen; es gäbe also eine Mitwirkung des ganzen Volkes. — Noch ein Artikel von Karl Storck sei erwähnt: „E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller." „Nicht zum Musiker, zum Musikschriftsteller war er berufen!" — mit diesen Worten kennzeichnet der Verfasser Hoffmann, und er sagt, Hoffmann sei durch seine theoretischen Kenntnisse, durch seine musikalische Ausbildung und durch seinen geläuterten Geschmack

einerseits zum Musikästhetiker geschaffen gewesen, andererseits habe er infolge seiner schöpferischen Begabung und seiner Stimmungsfülle das innerste Wesen der Musik in seinen Dichtungen mitunter verkörpern können. Es folgen abgedruckte Stellen aus Hoffmanns Werken: „Gedanken über den hohen Wert der Musik" und „Höchst zerstreute Gedanken".

LA RÉVUE (Paris) 1903, No. 16—19. — Durch die Hefte zieht sich die umfangreiche Reihe der „Lettres sur la musique française" von Adolphe Adam, die aus den Jahren 1836—1850 stammen und eine Menge des Wichtigen und des Interessanten enthalten.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK (Leipzig) 1903, No. 37—39. — Die Besprechung von G. F. Selles Chören aus der „Braut von Messina" gibt Robert Musiol („Eine neue Komposition zu Schillers Braut von Messina") Gelegenheit, die zu diesem Trauerspiel geschriebenen Musiken seit den ersten von F. S. v. Destouches u. Siegmund R. v. Neukomm komponierten zusammenzustellen. — Der verstorbene Zumpe wird von Max Wallberg („Herman Zumpe †") „Ein Dirigent von ungewöhnlicher Spannkraft des Willens, von einer glühenden Begeisterung für die Kunst, von einer leuchtenden Begabung für seinen Beruf" genannt. — Über „Die Münchener Wagnerfestspiele" schreibt Eugen Johannes. — Den Kern eines ausgedehnten Artikels von Arthur Seidl bildet die kritische Besprechung von Ermanno Wolf-Ferrari's Oratorium nach Dante's „Vita nuova". Der Aufsatz enthält eine Kette schöner und in der Anwendung gewiss fruchtbarer Gedanken. Die Besprechung des Textes nimmt Seidl zum Anlass, sich über Charakter und Wert des Danteschen Epos knapp auszusprechen. Zur Besprechung der musikalischen Seite des Werkes übergehend, sagt er: „Wie wir sozusagen eine nördliche und eine südliche Dramaturgie — dort des In- und Durch-, hier des Neben- und Nacheinander — deutlich unterscheiden können, die in Hebbel und Anzengruber als Gegenpolen etwa kulminieren, so ergibt sich auch wieder innerhalb der Tonkunst eine Art von norddeutscher und süddeutscher Symphonik; jene wäre durch Brahms, diese durch Bruckner ungefähr charakteristisch vertreten. Desgleichen aber wird germanischer Geist in der Musik mit Vorliebe auch ‚mehr Ausdruck der Empfindung' geben, wo der Romane ohne weiteres Situationsdrastik, dekorative Plastik, das Stimmungsgemälde und die Tonmalerei suchen und betonen wird, ohne dass man dabei von ‚innerlicher' und ‚äusserlicher' Kunst im lobenden oder tadelnden Sinne schlechthin wird reden dürfen. Es sind schliesslich National-Eigentümlichkeiten, die — wenn man nur recht zusehen will — beide Male etwas Inneres, nämlich ‚Natur' (natura naturans — nicht natura naturata!) bedeuten. Und ebenso mag der Nordländer nach seiner Organisation ganz unwillkürlich für das wandlungsfähige ‚Leit-Thema' einer vielgestaltigen Verwebung und intrikaten Verknüpfung sich entscheiden, während der naivere Südländer das einfachere, stereotype ‚Reminiszenz-Motiv' leicht bei sich vorziehen dürfte." Seidl findet in Wolffs Musik eine südliche Naturanlage vertreten, die sich aber immer mit germanischem Ernst paart.

GREGORIANISCHE RUNDSCHAU (Graz) 1903, No. 9. — Es beginnt in dem vorliegenden Hefte eine gross angelegte Abhandlung von Karl Ott: „Der Entwicklungsgang der mittelalterlichen Choralmelodie". — Rafael Molitors Aufsatz über „Josef von Rheinberger" beschäftigt sich insbesondere mit Rheinbergers Orgelkompositionen, deren Wert nach jeglicher Richtung hin gewürdigt wird.

UMSCHAU

NEUE OPERN

Roberto Catòlla: „Der Glockenguss von Groningen", Text von Eugenio de Lupi und Artur Bellotti (deutsche Übersetzung von Willy von Wimetal) wird seine Uraufführung am Stadttheater zu Stettin erleben.

Claude Debussy: „Der Teufel in der Turmuhr" heisst eine Oper (Text nach Edgar A. Poë), an der der Komponist gegenwärtig arbeitet.

Alfred Stelzner: „Swatowits Ende", ein einaktiges Musikdrama, zu dem der Komponist auch das Buch schrieb, wird am Hoftheater zu Kassel zum erstenmal aufgeführt werden.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE

Aachen: Die Spielzeit begann am 16. September. Als Heldentenor ist E. Voss, als dramatische Sängerinnen die Damen Steigerwald und Sorelli verpflichtet. An Neuheiten verspricht Direktor Schrötter den Abonnenten: Goldmarks „Götz von Berlichingen", Verdi's „Othello" und Wagners „Siegfried". „In Aussicht genommen" sind drei Werke von Massenet: „Werther", „Der Gaukler unserer lieben Frau" und „Das Mädchen von Navarra".

Brieg: Die Brieger Singakademie brachte unter Leitung von Musikdirektor Hielscher das Chorwerk „Sulamit" von Ermanno Wolf-Ferrari erfolgreich zur Aufführung. Es war die erste in Deutschland.

Frankfurt a. M.: Gelegentlich des Musikfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins Anfang Juni 1904 wird die Uraufführung des dreiaktigen Musikdramas „Der Bundschuh" (Dichtung von Otto Erler) von Waldemar von Baussnern stattfinden.

Mailand: Die Scala eröffnet ihre Winterspielzeit mit „Rheingold" und — eine sonderbare Zusammenstellung — mit der „Puppenfee". Zur Aufführung gelangen u. a.: Umberto Giordano (Sibirien, zum erstenmal), Franchetti (Germania), Verdi (Rigoletto), Puccini (Madame Butterfly), Gounod (Faust), Délibes (Lakmé), Massenet (Griselidis), ferner das Ballet „Das Spinnerlied" von Carlo Coppi.

Wiesbaden: Victor von Woikowsky-Biedaus Oper „Helga", die von der General-Intendanz für das Königliche Theater angenommen worden ist, wird ihre Erstaufführung am 29. Dezember d. J. erleben.

KONZERTE

Aachen: Die Musikalische Gesellschaft veranstaltet vier Kammermusik-Abende, wobei neben dem Brüsseler und dem Böhmischen Streichquartett Agnes Leydhecker, Julia Culp, Leopold Godowsky und Henri Marteau mitwirken. Ausserdem finden noch drei weitere Kammermusikaufführungen, die wöchentlichen Konzerte des Instrumentalvereins, sowie die Volkssymphonie-Konzerte statt; letztere erfahren in diesem Winter eine grosse Mannigfaltigkeit ihres Programms durch Heranziehung von Vokal- und Instrumentalsolisten. Prof. Schwickerath leitet alle musikalischen Veranstaltungen.

Berlin: Die Barthsche Madrigalvereinigung, ein unter Leitung von Arthur Barth aus den Damen Geipelt, Kaufmann, Schott (Sopran), Bremer und Martus (Alt) und den Herren Weiss und Michel (Tenor), Harzen-Müller und Lederer-Prina (Bass) bestehendes Vokaldoppelquartett, wird Mitte Dezember ihr erstes Konzert geben, in dem eine ganze Reihe von italienischen, französischen, niederländischen, englischen und deutschen Madrigalen des 15. bis 17. Jahrhunderts zum Vortrag gelangen.

Brieg: Die Singakademie (Dirigent: Musikdirektor Hielscher) eröffnete ihre diesjährige Saison mit einer Aufführung von „La Sulamite" von Wolf-Ferrari, unseres Wissens der ersten in Deutschland. Das Werk, dessen Text dem Hohenliede Salomonis entnommen ist, gibt in allen seinen Teilen einen grossen Liebeszwiegesang zwischen Sopran und Alt, unterbrochen von wunderbar fein gearbeiteten Chorsätzen. Als Solisten wirkten mit: Anna Münch aus Gera (Sopran) und Hofopernsänger H. Wolff aus Koburg (Tenor). Die beiden Regimentskapellen (156. und 157. Infanterie-Rgt.) haben sich für diesen Winter zusammengetan und veranstalten drei Symphoniekonzerte. Es kommen u. a. zur Aufführung: Brahms' vierte Symphonie und zur Feier von Berlioz' hundertjährigem Geburtstag „König Lear" und andere Werke des Meisters.

Halle a. S.: In dieser Saison scheint das Leipziger Philharmonische Orchester (Leiter: Hans Winderstein) das Konzertfeld allein beherrschen zu sollen. Angekündigt sind sechs Symphonie-Abende mit Solisten wie Mary Münchhoff, Felix Berber, Leopold Godowsky u. a. — Genüsse erlesener Art versprechen die Herren Arno Hilf, Alfr. Wille, Bernh. Unkenstein und Georg Wille in ihren vier in Aussicht gestellten Kammermusikabenden. — Die Singakademie (Dirigent Prof. Otto Reubke) rafft sich zu einer grossen Tat empor, indem sie Bachs „Weihnachtsoratorium" zur Aufführung vorbereitet.

Hannover: Die Hannoversche Musikakademie begeht den 100jährigen Geburtstag Berlioz' mit einer Aufführung von dessen „Requiem"; die aus gleichem Anlass im Königl. Theater in Aussicht genommene Neueinstudierung der Oper „Benvenuto Cellini" ist wieder ad acta gelegt; dafür ist eine Aufführung der geistlichen Trilogie: „Kindheit Christi" vorgesehen. Für das nächste Abonnementskonzert des Königl. Orchesters ist Hugo Wolfs „Penthesilea" als Novität in Aussicht genommen.

Innsbruck: In den Musikverein-Konzerten gelangen zur Aufführung: Bach (Air für Violine mit Orchester; Praeludium und Fuge für Orgel), Beethoven (fünfte Symphonie), Brahms (vierte Symphonie), Bruckner (zweite Symphonie; der 150. Psalm), Cornelius (Die Vätergruft), Elgar (Variationen für Orchester), R. Fuchs (Andante gracioso für Streichorchester), Gluck-Mottl (Balletstücke), Guilmant (Symphonie für Orgel und Orchester), Händel (Arie), Liszt (Mephisto-Walzer; Die Legende von der heiligen Elisabeth), Mendelssohn (Die schöne Melusine), Mozart (g-moll-Symphonie; Arie aus „Cosi fan tutte"), Neff (Chor der Toten), Pembaur (Thermopylae), Pfitzner (Vorspiele aus „Das Fest auf Solhaug"), Stehle (Arie aus dem Oratorium „Fritjofs Heimkehr"), Schjelderup (Vorspiel zu „Norwegische Hochzeit"), Schubert (Lieder), Strauss (Tod und Verklärung; Lieder), Svendsen (Romanze für Violine), Tschaikowsky (Scherzo für Violine), Vieuxtemps (Konzert d-moll), Wagner (Tannhäuser-Ouvertüre; Verwandlungsmusik und Schlussszene des ersten Aktes aus Parsifal), Wicken-

hausen (Suite), Wolf (Der Feuerreiter). Solisten: Johanna Dietz, Ada Jahn, Maria Philippi (Gesang), Issay Barmas (Violine), Karl Pembaur (Orgel), Alfred Reisenauer (Klavier), Josef Loritz, Karl Senn, Hans Giessen, Albert Reitter (Gesang). Ferner findet ein Kammermusik-Abend des Streichquartetts Miroslav Weber statt.

Königsberg i. Pr.: Ernst Wendel wird mit dem Königsberger Musikverein in diesem Winter Bruckners neunte Symphonie aufführen.

Mülheim (Ruhr): Unter Leitung von Musikdirektor Karl Diehl veranstaltet der Gesangverein vier Abonnements-Konzerte und bringt zur Aufführung: Bach (Matthäus-Passion), Berlioz (Fausts Verdammung), Beethoven (Klavierkonzert c-moll), Mozart (Symphonie Es-dur), Schumann (Paradies und Peri), R. Strauss (Wanderers Sturmlied). Solisten: die Damen: Emma Rückbeil-Hiller, Natorp, E. Diergardt, Carola Hubert, Adrienne Kraus-Osborne, Martha Beines, sowie die Herren: Nicola Dörter, P. Baum, Max Pauer, Franz Litzinger, Dr. Felix Kraus, Adolf Bachem, Raimund von Zur-Mühlen, Joh. Messchaert, H. Steg.

TAGESCHRONIK

In einer Aufführung der „Walküre" am 3. November im Königlichen Opernhaus zu Berlin nahm Rosa Sucher, die bis heute unerreichte Sieglinde und Isolde Abschied von der Bühne.

Richard Strauss ist mit der Komposition einer einaktigen Oper beschäftigt, deren Text abermals von Ernst von Wolzogen stammt.

Engelbert Humperdinck arbeitet an einer neuen Oper, deren Libretto er selbst verfasste. Der Stoff ist dem Lustspiel „Das Fräulein von Saint-Cyr" von Dumas entnommen.

Carl Wolfram, Kapellmeister der Frankfurter Oper, ist vom Winter 1904 ab für eine Reihe von Jahren als 1. Kapellmeister an die Vereinigten Stadttheater von Essen und Dortmund verpflichtet worden.

Die französische Kammer hat mit grosser Mehrheit den Antrag Millevoye angenommen, die Theateragenturen in gleicher Weise wie die Stellenvermittlungsbureaux für Arbeiter zu behandeln, die erlangten Konzessionen abzulösen und keine neuen mehr zu erteilen. Die Kammer vertrat die Anschauung, dass die Theateragenturen die dramatischen Künstler und Künstlerinnen ungebührlich ausbeuten. Wenn der Senat dem Gesetz zustimmt, wird es in kurzer Zeit keine Theateragenturen mehr in Frankreich geben.

Der gegenwärtig in Krakau lebende Heldentenor Alexander von Bandrowski, der als erster Pionier der Wagnerschen Muse in Polen das Publikum mit der „Walküre" bekannt machte, hat vor kurzem das Kunstwerk einer vollendeten Übertragung der „Meistersinger" in die polnische Sprache zustandegebracht.

Am Grabe Dr. Friedrich Schneiders, des ehemaligen Dessauer Hofkapellmeisters und Komponisten des „Weltgerichts" fand am 23. November, dem 50. Todestage des Tonsetzers eine Gedenkfeier statt.

Für Herman Zumpe soll in München ein grosses kunstvolles Grabmal errichtet werden.

Bei der Gelegenheit des 50jährigen Bestehens seiner Fabrik erhielt Kommerzienrat Blüthner folgende Auszeichnungen: Vom König von Sachsen Rang und Titel eines Geheimen Kommerzienrates, vom König von Württemberg den Titel eines kgl. Hoflieferanten, vom Fürst von Reuss j. L. das Ehrenkreuz 2. Klasse und vom König von Rumänien das Offizierskreuz des Ordens der rumänischen Krone.

Intendant Ernst von Possart hat vom König von Dänemark das Kommandeurkreuz des Danebrog-Ordens erhalten.

Der seit über fünfzig Jahren in England tätige deutsche Musikdirigent Dr. Augustus Manns wurde in den Ritterstand erhoben.

Dem Generalmusikdirektor Wilhelm Kes in Moskau ist wegen seiner Verdienste um das russische Musikleben der Stanislaus-Orden verliehen worden.

Im Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig, ist ein Verzeichnis „Die grossen Meister" erschienen, das alle im Verlag erschienenen und zum Vertrieb übernommenen Gesamtausgaben der grossen Meister der Musik enthält. Zugleich werden auch alle für den praktischen Gebrauch erschienenen Einzelausgaben genannt, so dass es nicht nur bei Anschaffung von Werken der klassischen und romantischen Meister dienen, sondern über jedes einzelne ihrer Orchester- und Instrumentalwerke in Partitur und Stimmen, Original und Bearbeitung erwünschten Aufschluss geben kann.

Anfang Dezember beging in Frankfurt a. M. der Sängerchor des Lehrervereins, der mit seinen mehr als 200 Stimmen den quantitativ wie qualitativ ersten Männerchor der Stadt bildet, das Fest seines 25jährigen Bestehens mit einer akademischen Feier, einem Festkonzert und der weiteren Veranstaltung, die der Devise „cantores amant humores" Rechnung trägt. Georg Krug, jetzt Dirigent des Frankfurter katholischen Kirchengesangvereins, war der Gründer und erste Dirigent, der mit 16 Aktiven den Anfang machte; seit 1880 wird der Verein vom jetzigen Prof. Maximilian Fleisch geleitet, und zwar in einem künstlerischen Geist, der nicht nur hier, sondern auch an auswärtigen vom Verein bereisten Orten (u. a. Berlin, Hamburg, Amsterdam, im Haag, London) anerkannt worden ist. In der Heimatstadt konzertiert der Verein jährlich zweimal öffentlich, wobei er sich an die kompliziertesten Aufgaben der Männergesangsliteratur wagen darf, aber auch mit seiner höchst subtilen Ausführung von Volksliedern den Beifall von Laien und Kennern erwirbt.

Am 1. November feierte Hermann Riedel sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Hofkapellmeister in Braunschweig.

Nach dem Register des Deutschen Bühnen-Spielplans erlebten in der Spielzeit 1902/3 Aufführungen: Opern: Adam, Der Postillon von Lonjumeau 83, d'Albert, Die Abreise 13, Kain 5, Auber, Fra Diavolo 100, Die Stumme von Portici 48, Beethoven, Fidelio 167, Bizet, Carmen 293, Blech, Das war ich 74, Boildieu, Die weisse Dame 75, Brüll, Das goldene Kreuz 34, Charpentier, Louise 91, Donizetti, Die Regimentstochter 93, Enna, Das Streichholzmädel 5, Flotow, Stradella 50, Martha 173, Goldmark, Die Königin von Saba 49, Gounod, Margarete (Faust) 173, Romeo und Julie 45, Halévy, Die Jüdin 94, Humperdinck, Hänsel und Gretel 129, Kienzl, Der Evangelimann 59, Kreutzer, Das Nachtlager in Granada 77, Leoncavallo, Der Bajazzo 189, Lortzing, Undine 150, Der Waffenschmied 139, Der Wildschütz 97, Zar und Zimmermann 165, Maillart, Das Glöckchen des Eremiten 77, Marschner, Hans Heiling 37, Mascagni, Cavalleria rusticana 225, Meyerbeer, Die Afrikanerin 68, Die Hugenotten 119, Der Prophet 64, Robert der Teufel 21, Mozart, Don Juan 99, Figaros Hochzeit 121, Die Zauberflöte 138, Nessler, Der Trompeter von Säkkingen 135, Nicolai, Die lustigen Weiber 141, Offenbach, Hoffmanns Erzählungen 184, Rossini, Der Barbier von Sevilla 105, Tell 36, Saint-Saëns, Samson und Dalila 76, Smetana, Die verkaufte Braut 42, Strauss, Feuersnot 30, Thomas, Mignon 210, Verdi, Aida 123, Der Maskenball 61, Othello 35, Rigoletto 70, Violetta (La Traviata) 70, Der Troubadour 225, Wagner, Der fliegende Holländer 187, Die Götter-

dämmerung 97, Lohengrin 284, Die Meistersinger von Nürnburg 176, Das Rheingold 82, Rienzi 21, Siegfried 115, Tannhäuser 283, Tristan und Isolde 60, Die Walküre 148, Weber, Der Freischütz 234, Oberon 34, Weingartner, Orestes 11, Weis, Der polnische Jude 67, Zoellner, Der Überfall 14, Die versunkene Glocke 45. — Operetten: Audran, Die Puppe 107, Banès, Pick und Pocket 43, Dellinger, Don Cesar 55, Jadwiga 74, Eysler, Bruder Straubinger 44, Felix, Madame Sherry 287, Hervé, Mam'zelle Nitouche 80, Heuberger, Der Opernball 49, Jones, Die Geisha 165, Léhar, Der Rastelbinder 198, Wiener Frauen 58, Millöcker, Der Bettelstudent 136, Gasparone 66, Offenbach, Orpheus in der Unterwelt 94, Die schöne Helena 47, Planquette, Die Glocken von Corneville 44, Platzbecker, Der Wahrheitsmund 59, Reinhardt, Der liebe Schatz 112, Das süsse Mädel 323, Strauss, Die Fledermaus 355, Der lustige Krieg 56, Wiener Blut 196, Der Zigeunerbaron 199, Sullivan, Der Mikado 63, Suppé, Boccaccio 100, Fatinitza 59, Die schöne Galathée 56, Zeller, Der Kellermeister 83, Der Obersteiger 76, Der Vogelhändler 144, Ziehrer, Die drei Wünsche 48, Die Landstreicher 154. — Ballet und Pantomime: Bayer, Die Puppenfee 100, Sonne und Erde 20, Wiener Walzer 24, Berény, Die Hand 77, Seine Puppe 40, Hellmesberger, Die Perle von Iberien 19, Hertel, Slawische Brautwerbung 13, Saint-Saëns, Javotte 18, Steinmann und Graeb, Phantasieen im Bremer Ratskeller 12, Wormser, Der verlorene Sohn 13.

Die von der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer gegründete Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht hat durch ein am 1. Dezember in Kraft getretenes Übereinkommen die ausschliessliche Vertretung der Österreichischen Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger übernommen. Diese letztere Gesellschaft hat demzufolge ihre Tätigkeit in Deutschland nunmehr vollständig eingestellt. Da die deutsche Anstalt neben ihrem eigenen Bestande auch über das österreichische Repertoire verfügt, ist den Veranstaltern von Aufführungen in Deutschland die Möglichkeit geboten, für die Werke beider Anstalten die gesetzlich erforderlichen Aufführungsgenehmigungen von einer einzigen Stelle zu erlangen. Wegen Abschlusses eines ähnlichen Vertretungsverhältnisses sind mit den entsprechenden Vereinigungen in Frankreich und Italien Verhandlungen im Gange.

TOTENSCHAU

Ein gelegentlicher Mitarbeiter unserer Zeitschrift, der hervorragende Musikschriftsteller Joseph Sittard, langjähriger Musikkritiker des „Hamburger Korrespondent“ ist am 24. November im 58. Lebensjahre in Hamburg einem Herzschlag erlegen. In Aachen geboren, studierte er am Stuttgarter Konservatorium, an dem er später als Lehrer wirkte, bis er der Redaktion des Hamburger Blattes beitrat. Neben zahlreichen Referaten, Kritiken und kleineren Studien verfasste er eine „Geschichte der Kirchenmusik“, „Geschichte des Konzertwesens in Hamburg“ und die „Geschichte der Musik am württembergischen Hofe“.

Kammersänger Kaspar Bausewein (geb. 1838), von 1858—1901 Mitglied der Münchener Hofoper, ist in München gestorben.

Geheimer Intendanzrat Ferdinand Diedicke, Intendant des Herzoglichen Hoftheaters, ist am 17. November infolge eines Schlaganfalls plötzlich verschieden.

Crescenzio Buongiorno, Komponist der Opern „Michel-Angelo“, „Das Erntefest“ und „Ein Mädchenherz“ ist am 7. November im 40. Lebensjahr zu Dresden nach langem Leiden gestorben.

Der Komponist und Musikschriftsteller Dr. August Reissmann verschied bei Wiesbaden im 78. Lebensjahre.

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Bei der „Niederländischen Oper“ (Stadttheater) kehrte ein beliebter Gast ein: Frau Madier de Montjau. Mehr durch ihre einnehmende Persönlichkeit und ihr reizvolles Spiel, als durch ihre Stimmmittel wusste sie die schwärmerische Tochter Capulets in Gounod's etwas zu süsslicher Oper „Romeo und Julie“ ergreifend darzustellen. Von den übrigen Mitwirkenden seien noch hervorgehoben: Philippeau (Romeo), van der Hoek (Capulet), van Duyren (Pater). Die „Neue Niederländische“ Oper (Paleis) hatte weder Mühe noch Kosten gescheut, die „Herbergsprinzess“ von Jan Blockx glanzvoll aufzuführen. Das viele Schönheiten enthaltende Werk hatte unter der Leitung des Komponisten einen grossen Erfolg. Von den Hauptdarstellern verdienen besonderes Lob Frau Coini (Rita), Orelio (Rabo), Pauwel (Merlyn), Koster (Bluts); ein grosses Verdienst an dem glänzenden Erfolge ist dem Regisseur Coini zuzuschreiben. Hans Augustin.

BERLIN: „Der Waffenschmied.“ Das Premierenpublikum war mobilisiert worden, weil in dieser Oper Frl. Kauffmann von Wiesbaden als Waffenschmieds-Töchterlein debütieren sollte. Der Erfolg war spärlich. Frl. Kauffmanns Stimme fühlte sich anscheinend wenig heimisch im weiten Raum des Opernhauses, zudem machte sie beim Vortrag einen so ausgiebigen Gebrauch vom portamento, dass alle feinere Charakteristik verloren ging. Herr Wittekopf als Waffenschmied war gleichfalls von einer sehr summarisch allgemeinen Art. Die Herren Nebe und Lieban machten wohl in den beiden humoristischen Rollen ihre Sache ausgezeichnet, und Herr Hoffmann charakterisierte seinen Ritter und Schmiedegesellen fest und markig wie immer — aber alles in allem blieb es ein matter, eindrucksschwacher Abend. Das ist unzweideutig auszusprechen, doch nicht minder unzweideutig abzuweisen sind die Folgerungen, die das geschwätzige, geschäftige Vorurteil daran anknüpft. Was Frl. Kauffmann anlangt: vederemo; ein Debüt beweist nichts, und in Wiesbaden soll sie sich bewährt haben. Wichtiger sind die Folgerungen, die mit Fingern auf die „neue Ära“ weisen. Wer, wie der ergebenst Unterzeichnete, nach gewissen Symptomen gegen Herrn von Hülsen voreingenommen war, und dann nach der Meistersinger-Aufführung, deren spiritus rector der neue Herr war, zugeben musste: hier zeigt sich ein Regie-Talent von nicht gewöhnlicher Art — der wird auch diesmal vorsichtig sein. — „Manon.“ „Und das ist die Geschichte — von Manon Lescaut“: sie ist eine Magdalena, eine schöne Sünderinne, die ins französische 18. Jahrhundert hineingeraten ist, jene Rokokokultur, die alles verzierlichte, verniedlichte, die selbst Leidenschaft und Liebe nur in Diminutivform gelten liess. Dass diese Manon viele Amouren hat, würde man ihr nicht verübeln; aber sie weiss die Reihenfolge ihrer Amouren so zu ordnen, dass sie dabei Karriere macht, und das ist fatal. Doch man wird versöhnt, als im Zenith ihres Reichtums die wirkliche Magdalenanatur in ihr wach wird. Sie sucht wieder ihre reinste, leidenschaftlichste Liebe auf: einen Chevalier, der sie einst vom Kloster gerettet hat, und den sie nun ihrerseits, da er Abbé werden soll, der Kirche nicht gönnt. Das wird ihr Verhängnis. Die Verwandten des Chevaliers retten diesen vor seinem lasterhaften Liebchen und setzen es durch, dass die gefährliche Kleine als Verbrecherin deportiert wird. Auf dem Wege zur Galeere stirbt sie, aber sie stirbt in den Armen ihres Chevaliers, der einen letzten Versuch zu ihrer Befreiung machte. Den Stoff gab ein Roman des 18. Jahrhunderts. Der Abbé Prévost d'Exiles hat ihn geschrieben. Es steckt noch viel Rousseauscher Idealis-

mus in der „histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut", und mindestens ebenso wichtig wie das süsse Luderchen Manon ist dem alten Abbé der schwärmerisch gute Chevalier des Grieux. Der Operntext ist einer anderthalb Jahrhundert späteren französischen Kultur angepasst: die kleine Grisette ist in den Mittelpunkt gerückt, der Chevalier wird blosse Dekoration. Die Musik, die Massenet zu diesem Text geschrieben hat, ist in gewisser Hinsicht wirklich sehr stilgerecht. Sie liebelt nämlich ebenso stark und ebenso vielseitig wie die leichtsinnige Manon. Bald geht sie alten Suiten nach, bald hält sie es mit der jungen Italieneroper, bald mit einem deutschen Klassiker. Nur die Leidenschaft, die Manon doch schliesslich beherrscht, die fehlt ihr. Nie wird Massenet so flach, so banal, als wenn er Seelisches darstellen soll. Nie aber wird sie auch unterhaltender, als wenn sie tänzeln und graziös sein darf. Der Massenet dieser Oper ist ein Causeur, ein Mann von gesellschaftlichen Talenten, ein Salonfranzose von Geblüt. Man begreift sehr wohl, dass diese Manon in Paris entzücken konnte, in Berlin aber wird sich schwerlich eine Filiale für Massenet gründen lassen. Unseren Opernkünstlern fehlt die Leichtigkeit zur Darstellung solcher Figuren, und es ist eigentlich ein Kompliment, wenn man Frl. Farrar (Manon), Herrn Naval (Chevalier), Herrn Hoffmann (Lescaut) und den andern nachsagt, dass sie künstlerisch zu schwerfällig sind für Aufgaben, wie sie sie an diesem Abend hatten. Hervorzuheben ist an der musikalischen Leitung (Dr. Muck), dass sie die Einzelkräfte straffer als früher zusammenhielt. Es fehlt uns noch immer an einem wirklich organischen Ensemble auf der Bühne, und wenn zu dessen Herausbildung die Einstudierung der „Manon" auch nur einiges beigetragen hat, dann wollen wir uns ihrer gern noch lange erinnern. Willy Pastor.

BRAUNSCHWEIG: Die Hofoper bot in den letzten Wochen als glänzendes Dreigestirn „Tristan und Isolde" von Wagner, den wirklichen und den zweiten „Fidelio", wie Liszt „Benvenuto Cellini" von Berlioz nennt; derjenige Beethovens gestaltete sich zu einer aussergewöhnlichen Festvorstellung, weil an dem Tage (1. Nov.) Hofkapellmeister Riedel auf eine 25jährige hiesige Dirigenten-Tätigkeit zurückblicken konnte; er wurde mehr als irgend ein Künstler während des letzten Jahrzehntes gefeiert. Berlioz war oft und gern in Braunschweig, da seine Werke durch die Hofkapelle eine vorzügliche Wiedergabe erfuhren und vom Publikum günstig aufgenommen wurden. Als Vorfeier für den 100jährigen Geburtstag des Meisters wurde die genannte Oper einstudiert und fand am 28. Nov. eine geradezu glänzende Wiedergabe. Die Herren Oberregisseur Frederigk und Riedel hatten das Werk gewissenhaft vorbereitet. Für die erkrankte Kollegin Schönfeld sprang Frl. Bräunig (Ascanio) ein und lieferte damit einen vollgültigen Beweis musikalischer Schlagfertigkeit. Die Damen Ruzek und Bräunig, sowie die Herren Gritzinger, Grahl, Jellouschegg und Nöldechen boten vorzügliche Leistungen. Ernst Stier.

BRESLAU: Nach mehr als zweimonatlicher fieberhafter, aber recht oberflächlicher musikalischer Tätigkeit brachte die Oper ihre erste Novität heraus und zwar an Stelle der ursprünglich in Aussicht genommenen italienischen Sensation „Tosca" das zahme deutsche Bühnenspiel „Lobetanz", Text von O. J. Bierbaum, Musik von Ludwig Thuille. Von dem Buche dieses Werkes hatten wir vor der unmittelbaren Bekanntschaft viel Wundersames vernommen. Daher gab es eine Enttäuschung durch das wenig dramatische, in der Personen-Charakteristik ganz skizzenhafte, nur im sprachlichen Ausdruck von der Schablone abweichende Libretto. Thuilles Partitur ist vornehm, beredt, nicht arm an lyrischen Schönheiten, von einem Meister der Kunst instrumentiert, aber die Herzen zu zwingen, fehlt ihr die eigene Kraft ursprünglicher Melodieen-Erfindung. Die Aufführung — Kapellmeister Prüwer, Regisseur Kirchner — war sorgsam. Den unzählige Lieder singenden, viel Monologe sprechenden, fleissig turnenden Titelhelden vertrat Herr Siewert mit einer in allen diesen Disziplinen gleich angenehmen Gewandtheit. Als Geiger sekundierte ihm Herr

Hennrichs. Der bleichsüchtigen, Prinzessin gab die gesangliche Meisterschaft von Frl. Pewny mehr Relief, als dem „Mädel von 16 Jahren“ zustand. Dr. Erich Freund.

BUDAPEST: In der Aufrollung des diesjährigen Novitätenprogramms gab es in der königlich ungarischen Oper gleich an dem ersten Premierenabend eine kleine Sensation. Ein junger ungarischer Komponist erzielte mit seiner Erstlingsoper einen Erfolg, wie er hier seit „Hänsel und Gretel“ keinem Werke beschieden war. Der geniale Autor heisst Eduard Poldini und sein kleines Meisterwerk, ein knapper Einakter von kaum einer Stunde Spieldauer, führt den Titel „Der Vagabund und die Prinzessin“. Der Oper liegt als Libretto das Andersensche (von A. Seligmann auf gefällige Verse abgezogene) Märchen „Der Schweinehirt“ zugrunde. Der Prinz wirbt mit Rosen und Liedern um die Prinzessin. Das hochmütige kleine Ding weist ihn ab. Da erscheint ein fahrender Spielmann mit einem Marionettentheater. Die Püppchen spielen so entzückend, dass die Prinzessin den hübschen Kram um jeden Preis haben möchte. Der Spielmann — natürlich der Prinz — stellt den Preis freilich hoch: hundert Küsse von der Prinzessin will er haben. Die stolze Schöne willigt nach einiger Entrüstung ein. Der prinzliche Vagabund küsst die Holde über den Rhythmen einer entzückenden Gavotte, indes die Hofdamen schnatternd die Küsse zählen. Der Lärm weckt den König, der mit seinem Hofstaat herbeieilt und das ungeratene Kind von Haus und Hof jagt. Noch ist aber ihre Strafe nicht voll, denn auch der Prinz gibt sich ihr nun zu erkennen und verlässt sie zur selbigen Stunde. Die Musik, die Poldini zu diesem reizvoll-naiven Text komponiert hat, ist die feinste, duftigste, poetischeste und — witzigste, die wir seit vielen Jahren gehört haben. In dem kleinen Werk kichert und kost der Esprit, die Grazie Aubers, blüht und schmachtet die süsse Sinnigkeit Schumanns. Die geistvolle Persiflage, die der Komponist überdies in seine Partitur schmuggelt, bietet für den Kenner eine ergötzliche Pikanterie für sich. Leider verbietet uns die Enge des uns zur Verfügung stehenden Raumes ein näheres Eingehen auf die einzelnen Details des bewunderungswürdigen Werkchens, doch glauben wir uns der Mühe entheben zu dürfen, da das Werk ja zweifellos sich binnen kurzem alle Bühnen Mitteleuropas erobern dürfte. Die von Kapellmeister Kerner einstudierte Oper erzielte, wie erwähnt, einen stürmischen Erfolg, der sich in nicht weniger als fünfzehn Hervorrufen der Hauptdarsteller — des Frl. Szoyer und des Herrn Gábor — manifestierte. — An demselben Abend gelangte gleichfalls als Novität die einaktige dramatische Oper „Der Nebelkönig“ von dem jungen Komponisten Emil Ábrányi zur Aufführung; ein Werk, das in Stil und Technik über Wagner hinaus zu Richard Strauss hinüberstrebt, aber bei aller Masslosigkeit des Wollens in seinem melodischen wie dramatischen Gehalt von einem bedeutenden, kraftvoll-eigenartigen Talent Kunde gibt. Der Komponist, der sich in der Leitung des Werkes auch als hochbegabter Dirigent erwies, wurde mit den Vertretern der Hauptpartieen — Frau Vasquez und Herrn Bochniček — gleichfalls durch vielfache Hervorrufe geehrt. Dr. Béla Diósy.

BUENOS-AIRES: Der Erfolg von Berlioz' „Fausts Verdammung“ in seiner Fassung als Bühnenwerk ist andauernd. Es wurde ungefähr acht Mal aufgeführt. Die Abonnenten, die im allgemeinen mehr Geld als Verständnis für Kunst ihr eigen nennen, sträuben sich gegen Wiederholungen: eine für den Impresario bedenkliche Tendenz, insofern — bei dem System der alljährlich frisch importierten, mit verschiedenem Repertorium ausgestatteten Sänger, dem ebenso fremden Chor und Orchester, und bei der Verpflichtung, während der nur dreimonatlichen Spielzeit drei oder vier völlig neuen Werke einzustudieren — eine derartige Abwechslung zur Unmöglichkeit wird, zumal, wenn der gleichfalls importierte Kapellmeister eher seinem künstlerischen Gewissen als materiellen Interessen zu genügen bestrebt ist. In der Ausfindigmachung einer tüchtigen Kraft, die einigermassen nach jeder Seite hin zu befriedigen imstande ist, liegt denn auch der

Schwerpunkt der Weisheit des Unternehmers. Man hat es hier verstanden, in einer Saison sechs völlig neuen und drei Reprisen längst vergessener, nebst zehn allerseits bekannter Opern auf die Bühne zu bringen. Die Abonnenten waren befriedigt und die Kunst trauerte. — Von allen in den letzten Jahren hier engagierten Dirigenten hat Maestro Toscanini, vom Mailänder Scalatheater, am besten das schwierige Amt auszufüllen verstanden, indem er für die aufzuführenden Neuheiten auf Verpflichtung der Hauptkünstler, sowie teilweise des Chors und Orchesters bestand, die die betreffenden Werke in Mailand mit aus der Taufe gehoben hatten. Dadurch war viel gewonnen und wenn nicht im Moment der Einschiffung eine Primadonna untreu geworden wäre, so hätte man fast das ganze Repertoire fix und fertig gehabt. — Als zweite Neuheit ging Humperdincks „Hänsel und Gretel" in Szene. Es war ein Wagstück, vor diesem nüchternen, der Poesie unserer gemütvollen Märchen- und Sagenwelt so fern stehenden Kreolen-Publikum, ein derartiges urdeutsches Werk zur Aufführung zu bringen. Hatte doch ein vielgelesenes Blatt schon vorher von „kindischer Albernheit" gesprochen, was allerdings kaum zu verwundern ist in einem Land, wo man in Mephisto nur die Karikatur und in Hans Sachs nur den Schuster sieht! Dank der durchaus stilvollen Darstellung und wunderbaren Musik hat denn doch der intelligentere Teil des Publikums begriffen, dass er sich vor ein, in seiner Eigenart kostbares Kleinod gestellt sieht, wozu allerdings das Verhalten unseres europäischen Publikums viel beigetragen hat. „Hänsel und Gretel", von ersten Kräften gegeben, gelang prächtig. Frische, gutgeschulte Stimmen, natürliches Spiel, passende Gestalten und überzeugender Vortrag machen aus den Damen Ferraris, Farneti und Guerrini Interpreten, wie man sie schwerlich auf italienischen Bühnen heute zusammenfinden dürfte. Die ganze Auffassung und szenische Ausstattung ist eine ideale, erfüllt uns Deutschen mit Stolz und macht uns den befremdenden Sprachwechsel fast vergessen. Die wärmste Aufnahme fand das wundervolle Werk begreiflicherweise in einer speziell der deutschen Kolonie gewidmeten sogenannten populären Vorstellung zu erniedrigten Preisen (immerhin 14 Mark für den Parkettsitz!), wo All-Deutschland in Jugenderinnerungen schwelgte. Während man im Abonnement den Abend mit Wagners Waldweben, Vorspiel und Liebestod Isoldens ausfüllte, die befriedigend ausgeführt wurden, zog man für diese Extravorstellung die beiden ersten Akte von Berlioz' „Fausts Verdammung" hinzu. Man kann behaupten, dass seit dem Erscheinen der „Meistersinger" (1898) und des „Tristan" (1901) kein Bühnenwerk die kleine Schar von Kunstverständigen so hingerissen hat, wie Humperdincks „Hänsel und Gretel". F. G. Hartmann.

DARMSTADT: Während die hiesige Konzertsaison in den Monaten Oktober und November eine hier noch kaum dagewesene numerische und künstlerische Höhe erreichte, ist von den Vorstellungen unseres Hoftheaters wenig von allgemeinem Interesse zu melden. Eine Reihe von Aufführungen galten Gastspielen auf Engagement, die zum Resultate hatten, dass Fanny Pracher für das jugendlich-dramatische Fach, Alfred Stephani als seriöser Bass und Joseph Salcher als Tenorbuffo von der nächsten Saison ab für unsere Hofoper verpflichtet wurden. An Premieren gab es zwei: Suppé's „Boccaccio", der in lebensprühender Inszenierung und glänzender Ausstattung fast wie eine Novität wirkte, und Karl von Kaskels Volksoper „Der Dusle und das Babeli", der auch hier, dank der prächtigen Leistung Klara Roedigers als „Babeli" und der historisch-treuen Inszenesetzung, der verdiente Erfolg treu blieb. Ende November begann mit „Rienzi" ein Richard Wagner-Zyklus, der bei aufgehobenem Abonnement und zu ermässigten Preisen in den Monaten Dezember und Januar sämtliche aufführbaren Werke des Meisters in chronologischer Reihenfolge und strichlosen Aufführungen bringen soll. H. Sonne.

DRESDEN: Massenet's vieraktige Oper „Manon" war, obwohl sie schon in vielen deutschen Städten aufgeführt worden ist, für Dresden noch neu und wir lernten sie

am 28. November kennen. Der Erfolg war freundlich, ohne durchschlagend zu sein. Dass die Hofoper ihre besten Kräfte dafür einsetzte, war selbstverständlich, aber Frau Wedekind liess in der Titelpartie allzu sehr jene Anmut und Schönheit vermissen, durch welche die ganze Handlung erst wahrscheinlich wird. Die Musik selbst geht trotz vieler Feinheiten, die sich besonders in den Tanzsätzen zeigen, zu wenig in die Tiefe, um auf die Dauer fesseln zu können; sie ist zu sehr dem Kopfe, zu wenig dem Herzen entsprungen. Ein interessantes Gastspiel absolvierte Frau Aino Akté von der Pariser Oper als Elsa und Margarete. Die in Finnland geborene Künstlerin sang die erste Rolle deutsch, die zweite französisch und erwies sich als Sängerin von sehr schöner und ausgezeichnet geschulter Stimme, zu der eine treffliche Textaussprache und ein ausdrucksvolles Antlitz sich gesellen. Bei aller Wertschätzung ihrer Kunst und Kunstbegeisterung vermisste man aber in ihrem Gesang und Spiel die innere Wärme, den Herzenston, ohne die wir uns gerade die von Frau Akté gewählten Rollen nicht vorstellen können. Das Haus war beidemal trotz wesentlich erhöhter Preise ausverkauft und die Gastin hatte sich über mangelnden Beifall sicher nicht zu beklagen. F. A. Geissler.

ELBERFELD: Die respektable Höhe, die unsere Oper in dieser Saison gegenüber der letztverflossenen bisher erreichte, wurde auch bei den November-Aufführungen behauptet. In der nach jeder Richtung hin gelungenen Aufführung der „Meistersinger“ unter Baldreich trat neben dem herrlichen Hans Sachs Whitehills noch der Walter Stolzing Menzinsky's, der David Sorani's und das Evchen Alice Kallina's hervor. Der Beckmesser Hankes war gesanglich noch nicht genug auf den Beckmesserton gestimmt. Die Regie Goldbergs bot in den Volksszenen buntbewegte, farbenbreiche Bilder. Willi Birrenkoven, der Hamburger Heldentenor, bot als „Tannhäuser“ eine durch Manieriertheit und Outriertheit minderwertige Leistung. Unter Cassirers Leitung gab es eine würdige Aufführung der „Zauberflöte“ in prunkvoller Ausstattung. Zur Abwechslung war auch die französische und englische Operette auf dem Spielplan vertreten; mit Alice Nowa als reizender Darstellerin der Titelrolle erwarb sich Audran's „Puppe“ und in glänzender Ausstattung Sullivan's „Mikado“ viele Freunde. Ferdinand Schemensky.

FRANKFURT a. M.: Webers „Oberon“ wurde nach jahrelanger Ruhe dem Spielplane wieder zugeführt, diesmal in der textlichen Bearbeitung von Grandaur, die dem Werke unbedingt zu gute kommt, und mit den Rezitativen von Franz Wüllner, der mit seinem treuen Bestreben, das Hinzugeschaffene im Geiste Webers zu halten und damit das stilistische Niveau des Ganzen zu heben, gewiss Anerkennung verdient, dabei aber doch auch in den ohnehin gemächlichen musikalisch-dramatischen Dahinfluss der Oper noch einige weitere Breiten hineingetragen hat, die sich namentlich im dritten Aufzug fühlbar machen. Die Neustudierung geschah mit Liebe und Fleiss, auch mit möglichstem Aufwand von Prospekten und Maschinen. Herr Borgmann ist ein guter, jugendlich-sympathischer Hüon; aber Frau Greff-Andriessen, die Rezia, hätte wohl mit Frau Hensel-Schweitzer, welche die Roschana gab, die Rollen tauschen sollen. Dabei hätte die Ozean-Arie an stimmlicher Wucht verloren, im übrigen wären die Kräfte besser balanziert gewesen. Sehr gut macht sich Herr Schramm als Scherasmin; dessen Partnerin gab ein Gast aus Braunschweig, Frl. Alten, schlicht und recht. Hans Pfeilschmidt.

FREIBURG i. B.: Am 15. September eröffnete unser Stadttheater seine Pforten; die Opernaufführungen bewegten sich so ziemlich in den üblichen, zum Teil recht ausgetretenen Repertoiregeleisen; neueinstudiert erschienen Cornelius' feingearteter „Barbier von Bagdad“, Auber's „Stumme von Portici“ und Verdi's stets gern gehörter „Falstaff“. Im Lauf der Saison sollen noch Massenet's „Gaukler unserer lieben Frau“, Goldmarks „Götz von Berlichingen“ und Donizetti's „Don Pasquale“ in neuer Bearbeitung herauskommen. Der Theaterneubau schiebt sich aus hier nicht zu erörternden Gründen etwas hinaus doch hofft man im kommenden Frühjahr damit beginnen zu können. Vict. Aug. Loser.

GENF: Der Spielplan unseres städtischen Theaters zeigt ungefähr dasselbe Bild, das wir seit langer Zeit zu sehen gewohnt sind. Von Opern kamen zur Aufführung: „Margarethe", „Die Hugenotten", „Afrikanerin", „Lakmé", „Tell", „Die Favoritin", „La vie de Bohême" (Puccini), „Samson und Dalila", „Der Herr Kapellmeister" (Paër), „Die Jüdin", „Die Glocken von Corneville", „Miss Helyett", „La Poupée" usw. Aus dem Bereich des Ballets ist „Coppelia" von Délibes, sowie „Le Printemps" von Blanchereau, zu erwähnen. Als Novität gelangte die komische Oper „Muguette" von E. Missa zur Aufführung, deren Ausstattung und Vorführung vortrefflich war. Der Komponist leitete persönlich die Vorstellung und wurde lebhaft gefeiert. Sämtliche Darsteller, Chor, sowie Orchester leisteten durchweg Tüchtiges. Was die Musik anlangt, so bekundet der Komponist in der Verwendung der Orchestermittel reiche Erfahrung und gründliche Einsicht. Prof. H. Kling.

HALLE a. S.: Provinzbühnen und Opern-Novitäten stehen meist miteinander nicht auf gutem Fusse. Auch für Halle trifft dieser Satz zu. Die beiden Opern von Leo Blech und d'Alberts „Abreise" werden für uns wohl noch auf längere Zeit „mehrere Unbekannte" bleiben, mit denen wir gern „rechnen" möchten, doch unsere fürsorgliche Theaterdirektion versagt uns bis auf weiteres jede Anstrengung und schwere Kost. „Madame Sherry" allein ward bisher für geniessbar befunden und erfreute sich einer freundlichen Aufnahme. Nur Neueinstudierungen beherrschen das Repertoire. „Die Stumme von Portici", Verdi's „Maskenball" nötigen Achtung ab; „Mignon" und „Carmen" gaben Sigrid Arnoldson Gelegenheit zu zeigen, dass mit des Geschickes Mächten kein ewiger Bund zu flechten ist. Das Unglück, die Abnahme der Stimmmittel, schreitet auch in diesem Falle schnell. Gesanglich wie darstellerisch soll dagegen Fr. d'Andrade als Don Juan noch ganz auf der Höhe seiner Kunst gestanden haben. Ein bedeutsames Ereignis bildete die Siegfried-Aufführung mit Dr. Banasch als Gast auf Engagement in der Titelrolle. Da sich unser neuer Heldentenor trotz seiner glänzenden Höhe als nicht besonders geeignet erweist für Wagners Tondramen, so erregte das Gastspiel natürlich lebhaftes Interesse. Der Gast blieb als Sänger uns so manche Feinheit in den lyrischen Episoden des zweiten und dritten Aufzuges schuldig, traf aber sonst so vortrefflich den rechten Ton und wusste durch sein wohldurchdachtes Spiel so lebhaft zu interessieren, dass sein Engagement schon jetzt so gut wie sicher sein dürfte. Die Herren Soomer (Wandrer), Gruselli (Mime) und Raven (Alberich) und Lisbeth Stoll (Brünnhilde) entsprachen im allgemeinen höheren Anforderungen, und vor allem trug unser ausgezeichneter Kapellmeister Bernhard Tittel wesentlich dazu bei, die Aufführung zu einer der besten zu machen, die Halle je gesehen hat. Martin Frey.

HAMBURG: Eine Menge kostbarer Zeit und sehr schätzbaren Talentes wurde an die Einstudierung einer neuen Oper „Adrienne Lecouvreur" vergeudet, ohne dass auch nur irgend wer, sei es das Publikum, oder die Sänger, oder die geschäftlichen Leiter des Theaters, oder gar die Kunst, von diesen Opfern den geringsten Vorteil gehabt hätte. Mit drei Aufführungen war der Fall erledigt, wie so viele seiner Vorgänger. Und es musste so kommen — das sagte dem einigermassen Kundigen schon ein flüchtiger Blick in das dramaturgisch entsetzlich ungeschickte Textbuch, in den kläglich hohlen Klavierauszug dieser „Adrienne Lecouvreur". Dass dies Werk, in dem zwei Männer, die beide vom Wesen der Bühne keine Ahnung haben: Colautti, der Librettist, und Cilèa, der Komponist, sich die Hand reichen, zur Ehre einer deutschen Uraufführung in Hamburg kam, gehört zu den Unbegreiflichkeiten. Der Textdichter ist von den beiden der Schlimmere. Denn schon, dass er auf das Rezitations-Drama „Adrienne Lecouvreur", ein Drama, das vom Wesen des deklamierten Wortes existirt, verfiel, war ein ästhetischer Missgriff. Fragen über pathetische oder realistische Deklamation lassen sich in einer Oper nun einmal nicht austragen. Ausserdem beging er den Fehler, den Scribe in den komplizierten

Texten glücklich vermieden hat: Scribe, der Theaterkenner, legt die Intriguen in sicher verständlichen Dialogen offen hin; Colautti versteckt sie in musikalische Ensemblesätze und vernichtet damit eine Grundbedingung der theatralischen Wirkung: die Deutlichkeit. Cilèa's Arbeit vermehrt die grosse Zahl der vollkommen überflüssigen Partituren. Seine Musik ist nicht einmal schlecht, aber erst recht nicht gut. Die armseligen Kinder seiner Melodie, die im Klavier-Auszug so pauvre anlassen, erscheinen in dem orchestralen Gewande ja ganz passabel, denn „Kleider machen Leute" auch in der Musik. Scheinbar wenigstens. Aber diese Musik Cilèa's, die so absolut unvertieft neben den Worten und den Situationen herrennt, ohne sich dem Drama zu amalgamieren, bringt es über das fatale „in den Ohren krabbeln" nirgends. Sie sagt dem Musikdramatiker nichts und dem absoluten Musiker — der überhaupt besser gar nicht ins Opernhaus gehen sollte — recht wenig. An Cilèa's Kunst ist die Zeit vorübergegangen, ohne ihr irgend ein Merkmal aufgedrückt zu haben. Wo Cilèa heute steht, stand Meyerbeer schon vor 70 Jahren. Und dann machte er das alles viel impulsiver und mit einem brutalen Instinkt, der wenigstens ein Ziel erreichte. So kommt es, dass Cilèa mit einer ganz anständigen, homophon-primitiven aber gut klingenden Musik uns den ganzen Abend stört, indem er sich zwischen uns und die Klarheit des Dramas stellt. Der echte musikalische Dramatiker, der Charaktere vertieft, stellt Brücken zwischen uns und dem Innersten des Dramas her — Cilèa bemüht sich, mit Ausdauer und Erfolg, sie abzubrechen. Was sollen wir mit solchen Werken, wenn sie auch noch so gesinnungsbrav sind! Die Aufführung, von Gille einstudiert und mit Elan geleitet, stand hoch über dem Werke. Frau Fränkel-Claus sang die Titelrolle, Pennarini den Moritz von Sachsen. — Neueinstudiert erschien auf dem Spielplan Offenbachs phantastische Oper „Hoffmanns Erzählungen". Mir will scheinen, dass mancher durch eine Überschätzung dieses Werkes gut zu machen sich bestrebt, was er vielleicht durch Unterschätzung des Oprettenkomponisten Offenbach gesündigt hat. Dass der „maître suprême du genre cochon" in dieser Oper aus seiner Haut gefahren sei und etwas von ihm nicht zu Erwartendes in ihr geleistet habe, kann ich nicht recht einsehen. Es ist guter, zum Teil bester Offenbach in diesen „Hoffmanns Erzählungen". Aber die „Helena" oder die „Gerolstein" sind mir musikalisch ebenso lieb und textlich unendlich lieber. Gustav Brecher dirigierte die Oper meisterhaft, wie alles, was er anfasst. Als Gast machte der Tenorist Theodor Konrad von der Breslauer Oper seine Aufwartung und dokumentierte, bei bescheidenen stimmlichen Mitteln, als „Tannhäuser" und „Samson" soviel überzeugende und mitreissende darstellerische Schwungkraft, dass die Direktion sich zu einem Probe-Engagement entschloss. Konrad tritt 1905 an die Stelle des von Mahler nach Wien entführten Willi Birrenkoven. Heinrich Chevalley.

KASSEL: Zu einem hocherfreulichen Ereignis gestaltete sich die Uraufführung der Märchenoper „Dornröschen" im Königl. Theater. Hans Eschelbach hat nach dem allbekannten Märchen, unter szenisch sehr wirksamer Benutzung von dessen Hauptmomenten, ein prächtiges Opernbuch geschrieben, das ein Vorspiel und drei Akte enthält und sich durch poetisch wertvollen Gehalt an Gedanken und Sprache auszeichnet. Was wusste man bisher von dem Musiker August Weweler? Mit um so lebhafterem Interesse wurden in den letzten Tagen sein Name und musikalisches Credo in den Kreis der Betrachtung gezogen. Ein innigerer Zusammenhang von Musik und Text ist kaum zu denken, als Weweler ihn schuf, so ganz und überzeugend bringt er die Märchenstimmung zum Ausdrucke, so treffsicher sehen wir die zahlreichen Personen charakterisiert. Weitgehende Satz- und Harmonisierungskunst im Sinne unserer Tage, blühendes Kolorit der Instrumentierung, kurz, eine aus dem Vollen schöpfende Orchestertechnik, bildet die solide Grundlage seines Schaffens. Von dieser aus schlug er mit seltenem Geschick zurück ins Märchenreich die Brücke; deren Pfeiler aber sind Melodieen, fast

unübersehbar an Zahl, sehr verschieden in Gestalt und Ausschmückung, mit einander verwandt in reizvoller Originalität. Die wesentlichen Figuren Dornröschens, der Liebe, der Sorge und des Prinzen haben sinnige Motive erhalten. So erscheint das Ganze als eine in echte Opernform gebrachte überaus glückliche Illustrierung eines urdeutschen Märchens. Die Aufführung war unter Dr. Beier eine recht gute. Paul Hiller.

KÖLN: Das neue Stadttheater brachte als Uraufführung eine der Opern, die bei der von Kommerzienrat Simon in Königsberg vor einiger Zeit ausgeschriebenen Volksoper-Konkurrenz das negative Resultat der Nichterteilung des ausgesetzten Preises gezeitigt haben: „Heimkehr", Oper in zwei Akten von Carl Pottgiesser. Der Komponist hat sich selbst nach einer alten und schon in allen möglichen Formen variierten Idee das schwache Textbuch zurechtgemacht. Es handelt von einem aus der Kriegsgefangenschaft heimkehrenden und zu Hause bereits totgeglaubten jungen Bauer, dessen Braut sich eben mit einem andern Manne verheiratet hat. Resultat: Drei geknickte Herzen und zwei Leichen. Die Musik zeigt Pottgiesser als gemässigten Modernen. Es fehlt nicht an frischer Erfindung, solange er ganz schlicht bleibt und auch Sinn für gute Klangwirkungen ist zu beobachten. Wenn auch nicht bedeutend, so doch vielfach ganz interessant, ist die orchestrale Arbeit; die Instrumentierung verweist durchweg auf den gediegenen Techniker, der allerdings zeitweilig in Widerspruch mit dem Szenisch-Charakteristischen gerät. Bei den Sängern findet, abgesehen von einer Anzahl geschlossener Nummern, die dialogisierende Form reichliche Anwendung, während das Orchester sich, zumeist begleitend, ergänzend oder reflektierend, im Abhängigkeitsverhältniss zu den Sängern befindet. Es fehlt Pottgiesser nicht an melodischem Flusse, aber dieser führt keine sonderlichen Schönheiten mit sich, die man festhalten möchte. Die einzelnen Personen reden viel, haben uns aber herzlich wenig zu sagen. Das Schlimmste aber ist, dass des Komponisten Kraft durchaus nicht zur Wiedergabe der im Textbuch aufs Programm erhobenen Tragik ausreicht. Obgleich von seiten des Dirigenten Kleffel und einer Schar leistungsfähiger Solisten, weiter an wirksamer Ausstattung das immer Mögliche getan worden war, kam es nur zu einer sehr kühlen Aufnahme. — Wagners „Tristan und Isolde" ging nach längerer Pause neu einstudiert in Szene und zwar zeigte die Bühne den Schmuck stilvoller Dekorationen allerjüngster Beschaffung. Für den indisponierten ersten Tenoristen Gröbke trat Herr Birrenkoven als Tristan ein, stimmlich nicht mehr auf der Höhe, sonst aber das Rüstzeug zu wirksamer Durchführung der Rolle aufweisend. Frau Pester-Prosky war eine grosszügige Isolde von edler Plastik. Paul Hiller.

KOPENHAGEN: Die Vorsaison beherrschte der erste Tenor unserer königl. Bühne Wilh. Herold. Er ist nicht fest engagiert, sondern tritt nur ein paar Monate als Gast auf, um sich nachher anderswo engagieren zu lassen (für diese Saison in „Coventgarden"). So lange Herold und seine Bravourrollen auf dem Theaterzettel stehen, macht das Theater gute Geschäfte — während es um die Kunst im allgemeinen ziemlich miserabel aussieht. Jetzt nach seinem Fortgang bringt das Repertoire als Neueinstudierung nur — die alte „Mignon" sogar in nicht ganz gelungener Aufführung. Ohne Herold und mit einem recht mageren Repertoire macht unsere Oper augenblicklich nicht eben einen aufmunternden Eindruck und wird vielleicht auch geschäftlich schweren Stand haben — bis einmal wieder ein glücklicher Griff gelingt. William Behrend.

LEIPZIG: Donizetti's „Don Pasquale" ist in der die Handlung und den Text wirksamer ausgestaltenden Neubearbeitung von Dr. Wilh. Kleefeld und Otto Julius Bierbaum nun auch hier aufgeführt worden und hat dem Publikum viel Freude bereitet. Kapellmeister Hagel hatte die Oper gründlich einstudiert und die wesentlicheren Partieen wurden durch Frl. Gardini (Norina) und die Herren Urlus (Ernesto), Kunze (Don Pasquale) und Gross (Doktor Malatesta) recht ansprechend wiedergegeben. Arthur Smolian.

LEMBERG: Die Philharmonie sank nach kurzem Dasein unter dem Druck der Schulden und — der kurzsichtigen Presse, die, statt sich mit den Leistungen zu beschäftigen, stets die hierorts unbeliebte Direktion in ihre Kritik hineinzog. Aus selbstverständlichen Gründen stieg nun das Barometer im Stadttheater. Die Saison wurde mit der „Walküre" eröffnet. Orchester (Kapellmeister Brunetto), Sänger: Bandrowski (Siegmund), Zawitowski (Wotan), Mosoczy (Hunding), Frau Korolewicz (Sieglinde), Frau Gembarzewska (Brünnhilde), Frau Kasjarowicz (Fricka) und die Direktion boten alles auf, um die Sachkundigen zum Schweigen zu bringen; dies ist ihnen jedoch nur teilweise gelungen. Dr. N. Hermelin.

MADRID: Seitdem im vorigen Jahr der bisherige Unternehmer von Stiergefechten Urana sich als Meistbietender zum Pächter des Teatro Real aufgeschwungen hat, ist es, wie es nicht anders zu erwarten war, mit der Oper in Madrid rapid bergab gegangen. Während einer ganzen Saison Bellini und Donizetti zu hören, das hält heutzutage selbst der eingefleischteste Anhänger des sogenannten Belcanto nicht mehr aus, um wieviel weniger musikalisch Gebildete! Letztere haben sich denn auch rechtzeitig in der Presse gegen die Wiederholung eines solchen Unfugs gewehrt. Nur ein gewisser Carmena, angeblich „künstlerischer" Beirat des Impresario, hatte den Mut zu erklären, dass Bellini doch einige Pesetas mehr als Wagner einbringe und dass so unendlich langweilige Opern wie „Tristan und Isolde", die „Meistersinger", „Siegfried", die „Walküre" usw. doch noch das Rossinische „Aschenbrödel", dem er offenbar die Rolle des Clous der Saison zugedacht, vorzuziehen sei. Von „Fidelio" behauptet er nebenbei, dass er nirgends gefalle. Diese jeder musikalischen Intelligenz Hohn sprechenden Äusserungen stiessen dem Fass den Boden aus, und es wurde nicht nur nachgewiesen, dass gerade die Wagnerschen Opern sich für einen Impresario, der sein Handwerk versteht, am besten rentieren, sondern dass auch das künstlerische Leben einer modernen Opernbühne ohne sie eigentlich undenkbar ist. Die Freunde eines Fortschrittes auch in der Tonkunst nahmen sich vor, dem neuen Pächter die Hölle heiss zu machen, wenn er seine Drohung ausführen und dem Publikum wiederum ausschliesslich Opern vorsetzen sollte, die vielleicht ein gewisses historisches Interesse haben, die aber weder dem modernen Geschmack mehr zusagen noch den heutigen Ansprüchen genügen können. Herr Urana macht indes seine Drohung wahr, wie aus seiner Abonnementsankündigung hervorgeht. Das Programm enthält in erster Linie: „Norma", „Die Puritaner", „Die Favoritin", „Der Liebestrank", „Lucia", „Lucrezia Borgia", „Ernani", „Rigoletto", „Troubadour", „Maskenball", „Forca del Destino", „Barbier von Sevilla", „Afrikanerin", „Prophet", „Hugenotten" und dann „Toska", „Bohème", „Aida", „Mephistofeles" und „Samson und Dalila". Nicht eine neue, hier noch nicht gehörte Oper! Da die Mehrzahl dieser Werke die Mitwirkung sogenannter stars erfordert, behauptet der Impresario zu dem Zweck u. a. folgende „erstklassigen" Künstler auf längere oder kürzere Zeit engagiert zu haben: Als Sopranistinnen: Maria Barrientos, die Bianchini-Cappelli, Carelli, de Lorma und Micucci. Als Altistinnen: Anna Giacomini und die Parsi. Als Tenöre: Biel, Bonci, Bassi und Franceschini. Als Baritons: Ancona, Ardito und Rabonato. Als Bassisten: Ercolani, Parello und Verdaguer. Dazu als Orchesterleiter Ferrari. — Es ist danach zu erwarten, dass es diesmal zu einem Zusammenstoss zwischen den Anhängern der alten und neuen Richtung kommen wird, die sich von dem in Kunstsachen völlig laienhaften Impresario nicht gänzlich kalt stellen lassen will, die vielmehr entschieden verlangt, dass man dem Musikdrama und der modernen Oper die ihnen gebührende Stellung einräumt. Allerdings fordert man auch, dass die Intentionen der Komponisten dabei auch wirklich zur Geltung kommen und die Werke nicht auf der Bühne und im Orchester verballhornt werden. „Lieber gar nichts als eine Profanierung," denken viele. Seitdem die Berliner Philharmoniker mit Nikisch hier gewesen sind und

gezeigt haben, wie Künstler spielen, ist man auch hier in musikalischen Kreisen sehr anspruchsvoll geworden. Der Impresario stützt sich bei seinem Vorgehen auf die anderen Kreise, namentlich auf die leider einen so grossen Teil des Publikums ausmachenden reichen Modedamen, die nur in die Oper gehen, um ihre Kleider und Diamanten auszustellen und sich während der Vorstellung Neuigkeiten zu erzählen, während die Gatten nach dem üppigen Diner sich nach einem Schläfchen im Hintergrund der Loge sehnen. Dazu eignet sich allerdings die Bellinische und Donizettische Musik besser! Diese Leute huldigen noch der Ansicht, dass sie dadurch, dass sie über eine Sache nachdenken und sie mitzuempfinden suchen, ein Opfer bringen. Und in der Alternative: Neues in sich aufzunehmen, es geistig zu verarbeiten und sich wo möglich darüber zu äussern oder in bequemer Gleichgültigkeit das tausendmal Gehörte noch einmal an sich vorbeiziehen zu lassen, optieren sie für das letztere. Dem Übelstand kann nur dadurch abgeholfen werden, dass das Teatro Real nicht mehr wie der erste beste Kartoffelacker an den Meistbietenden verpachtet, sondern wie eine Kulturstätte behandelt wird, zu deren Unterhalt umgekehrt der Staat selbst beiträgt (anstatt Nutzen daraus zu ziehen), um dann natürlich auch ein gewichtiges Wort bei der Zusammenstellung des Repertoires mitzusprechen. F. Matthes.

MAGDEBURG: Unser Stadttheater brachte jüngst des alten Paërs längst vergessenes Opernwerk: „Der Herr Kapellmeister" in modernisierter Fassung heraus, die ihm die Herren Kleefeld und Brennert gegeben haben. „Le maître de chapelle" ist für die damalige Zeit ganz gewiss ein liebenswürdiger Einfall und ich stelle mir vor, wie die Zuhörer in der grossen Soloscene des Kapellmeisters gelacht haben, als er seine grosse Parodie auf die damaligen Opernkomponisten losliess. Aber gerade in dieser Szene stiess das Werk auf wenig Verständnis. Was sind dem heutigen Theaterpublikum Sarti, Rameau, Piccini, was ist ihm vielfach selbst Gluck? Wo damalige Kenner hell aufgelacht haben mögen, weil sie den musikalischen Witz verstanden, herrscht heut zu Tage berechtigtes Schweigen. In der Uminstrumentierung haben die Bearbeiter des Guten fast zu viel getan. — Eine andere Aufführung eines ältern Opernwerkes zog viel mehr an. Die Einrichtung der taurischen „Iphigenie" von Gluck durch Richard Strauss. Sie verstösst nicht gegen den Geist dieses Dramas und erfolgte in Bewunderung für den monumentalen Stil des Werkes und mit der klugen und sicheren Hand eines Meisters der Instrumentationskunst, die hier eine Linie deutlicher macht, dort eine Farbe auffrischt, hier kürzt und unnötiges, die Handlung hemmendes weglässt, dort schneller und entsprechender verbindet. Ein besonderer Vorzug der Partitur sind ihre Vortragszeichen. Wie ergreifend kam, um nur eins zu erwähnen, das berühmte Bratschen-a des Andante in der Orestszene des zweiten Aufzuges heraus. Das Orchester unter Josef Göllrichs Leitung leistete Ausgezeichnetes. Ein Schmuck der Aufführung war die Iphigenie des Frl. Rellée, einer Altistin mit umfangreichen und bedeutenden Mitteln und von bester Schulung. Max Hasse.

NÜRNBERG: Man kann nicht sagen, dass unsere Oper in diesem Winter besser geworden ist. An musikalischer Intelligenz und an gesanglichem Können ragt unser Heldentenor Wallnöfer um mehrere Haupteslängen über seine Kollegen und Kolleginnen. Das Repertoire bewegt sich in ausgefahrenen Geleisen; neu einstudiert wurden „Die beiden Schützen" und Gounods „Romeo und Julie". Eine wirkliche Neuheit brachte der ehrgeizige Kapellmeister Weigmann in Saint Saëns' „Samson und Dalila". Chor und Orchester stehen noch immer unter dem Durchschnitt der Mittelmässigkeit. Dr. Flatau.

PARIS: Die wichtigste Novität auf theatralischem Gebiet ist eine dritte Opernbühne, die eine neue Direktion in der „Gaité" errichtete und welche bezweckt, nebst Novitäten vernachlässigte Werke zur Aufführung zu bringen. So haben wir eine seit 20 Jahren

nicht gegebene Oper von Massenet „Herodiade“ und eine Novität von Lambert „Flamenea“ zu hören bekommen. Ist dem Massenetschen Jugendwerke, in dem sich bereits die Vorzüge und Mängel seiner Manier kundgeben, ein warmer Empfang zuteil geworden, so kann man der Novität kaum ein langes Leben prophezeien. Dem Komponisten sind Begabung und Geschick nicht abzusprechen, doch ist die Musik recht bunt und der an Carmen sich anlehnende Text ungünstig. Unterdessen huldigen die ständigen Bühnen den Italienern. Während in der grossen Oper der Verdische „Othello“ erfolgreich wieder aufgenommen wurde, verlieh Puccini's Anwesenheit der Erstaufführung seiner „Tosca“ in der Opéra-Comique besonderen Glanz. Kommt in der Zunft der Kritiker manchem das Werk zu äusserlich vor, so scheint die Teilnahme des Publikums desto lebhafter zu sein. Nennenswert ist noch die Reprise des Massenetschen „Werther“. Sigismund Stojowski.

PRAG: Das Ereignis des November war im neuen deutschen Theater die Uraufführung von Eugen d'Alberts „Tiefland“ am 15. November, worin der Komponist zur allgemeinen Überraschung auf den Wegen des italienischen Verismo wandelt, die Orchesterpolyphonie, die thematische Arbeit preisgibt und nach welschem Muster den Text gern auf einem Tone abrezitiert. Was konnte d'Albert in diese nun schon innerlich überwundene Richtung treiben, ihn, dessen polyphones Können und sprachgemässe deutsche Deklamation durch frühere Werke über jeden Zweifel erhaben ist? Offenbar die Beschaffenheit des Lotharschen Libretto's, das wie die meisten modernen Bücher Italiens mehr literarisch als musikalisch konzipiert eigentlich auch ohne Musik als wirksames Theaterstück gespielt werden könnte und oft nicht mehr vertrug als musikalische Untermalungen. Das hat d'Albert mit feinem, künstlerischen Instinkt herausgefühlt und daraus erklärt sich das „neue Gesicht“, das der Schöpfer von „Gernot“, „Kain“ und „Abreise“ hier darbietet. Den Stoff holte Rudolf Lothar von dem Dramatiker Guimera aus dem Sumpfe hispanischen Volkslebens: man lockt den braven Hirten Pedro von den Pyrenäen herab und verehelicht den Ahnungslosen mit der Müllerin Martha, der Maitresse des Gutsherrn Sebastiano, den missliche Umstände zu einer reichen Heirat drängen. Die neuen Gatten entbrennen in echter Liebe zu einander und entfliehen, nachdem Pedro den Herrn, der das Verhältnis zu dem früheren Liebchen fortsetzen wollte, mit eigener Faust erwürgt hat, aus der Stickluft des Tieflandes in die reine Atmosphäre der freien Berge. Der Aufbau der Handlung ist nicht sehr glücklich. Es ermüdet etwas, dass ein szenisches Vorspiel in den Bergen durch ein symphonisches Tonstück unmittelbar (wie in der „Götterdämmerung“) an einen langen ersten Akt gekoppelt erscheint und dass der letzte Akt nur eine Verzögerung der unvermeidlichen, schon am Schlusse des zweiten erwarteten Katastrophe bringt. Dagegen muss die geschickte Führung der einzelnen Szenen anerkannt werden. d'Alberts Musik kristallisiert sich in einigen schönen, teils schwungvollen, teils zarten Melodieen, rührt zuweilen an Mascagni, selten an Wagner und bannt den Hörer vorzugsweise durch die zwingende Kraft der Stimmung. Wundervoll ist gleich der Beginn, die von einer einsamen Klarinette durchklagte Mondnacht auf der Hochalp, und der Ausklang des ersten Aktes. In den leidenschaftlichen Szenen der Neuvermählten trifft d'Albert als geborener Dramatiker stets den Rhythmus der seelischen Bewegung; zuletzt in dem Duo „Wir wollen hinaus, hinaus in die Berge“ gestattet er sich sogar einen veritablen „Reisser“, wogegen die wenigen liedartigen Stellen recht flüchtig behandelt sind. Mit Unrecht. Die „geschlossene Form“ ist die Blüte der Musik, die wir nicht missen mögen, wenn wir auch durch Wagner gelernt haben, Blatt, Stengel und Wurzel als notwendige Bestandteile eines rechtschaffenen Opern-Gewächses zu schätzen. Die skizzenhafte Technik des Verismo schliesst liebevolle Durcharbeitung des Details aus. d'Albert wollte einfach sein und wurde zuweilen primitiv. Ich möchte wirklich nicht, dass seine Methode, die als eine, durch die Art des Textes bedingte Aus-

nahme gelten mag, viele Nachahmer finde und bei ihm, dem Proteus des Musikdramas, der in jedem Werk dank einer ungewöhnlichen Anpassungsfähigkeit als ein anderer erscheint, ist ein Festrennen in der hier eingeschlagenen Richtung ohnehin ausgeschlossen. Die von Leo Blech dirigierte Oper hatte dank der vortrefflichen Aufführung (Alföldy = Martha, Hunold = Sebastiano und Aranyi = Pedro) einen starken, bei den Wiederholungen bestätigten Erfolg und trug Meister d'Albert und Lothar zahlreiche Hervorrufe ein. — Im tschechischen Nationaltheater brachte man als erste Neuheit Puccini's „Tosca". Der Stoff stiess ab, die Musik interessierte, die sehr gute Aufführung (Matura = Tosca, Benoni = Scarpia) unter Kovrovic gefiel. Dr. R. Batka.

RIGA: Als erste Novität ging jüngst Charpentier's vielbesprochener Musikroman „Louise" in Szene. Das in vielen Teilen interessante, aber dennoch abseits vom Wege einer hohen Kunst liegende Werk hat dank einer vortrefflichen Einstudierung von seiten unseres Kapellmeisters Ohnesorg und Direktors Balder eine bemerkenswerte Zugkraft ausgeübt. In den Hauptrollen waren die Damen Goetzl (Louise), Mosel-Tomschick (Mutter) und die Herren Jadlowker (Julien) und Jessen (Vater) erfolgreich beschäftigt. Carl Waack.

SCHWERIN: Unsere Hofbühne brachte zur Aufführung: „Oberon" in der Wiesbadener Bearbeitung und früheren Besetzung, „Barbier von Sevilla" (Irene Abendroth), „Cavalleria rusticana" (die Damen Abendroth und Höfer, Herr Seim), „Undine" (Frau Ries), „Freischütz" (Herr Lang) in trefflichen Vorstellungen. Die Novität bildete Planquette's amüsante Operette „Die Glocken von Corneville", die unter Meissners Leitung und mit den Damen Siegmann-Wolff, Ries und den Herren Gura, Sattler, Holy grossen Erfolg hatte. Es sind noch zu erwähnen die Neueinstudierung von „Hans Heiling" (die Damen Friede, Höfer, Liebeskind, die Herren Seim, Liebeskind, Drewes und Sattler) und Aufführungen von „Tannhäuser" und „Zauberflöte". Carl Burmeister.

WIEN: Als erste Opernnovität brachte die Hofoper Puccini's „Bohème" zur Aufführung. Das Werk ist allbekannt, auch in Wien schon gegeben und im künstlerischen Sinne schon halb veraltet. Durch ein Aufgebot fast aller ersten Kräfte, durch doppelte Besetzung auch der Nebenrollen wurde dem Ereignis dieser Spätgeburt der jetzt übliche Aplomb verliehen. Wenn die Wiener Hofoper acht Wochen konzentrierter Arbeit daran wendet, Puccini's „Bohème" herauszubringen, so muss die Aufführung selbstverständlich gut werden. Die Herren Schrödter und Slezak waren vorzügliche Rudolfe. Frl. Kurz entzückte stimmlich und durch Gesangskunst als Mimi. Frau Gutheil-Schoder setzte ihre Genialität an zwei Abenden für die beiden weiblichen Hauptrollen ein. In der ersten Vorstellung eine durch dramatisches Temperament fast versengende Musette, erschien sie bei der zweiten als rührend innige, von poetischem Reiz umflossene, ergreifend sterbende Mimi. Gustav Schoenaich.

WÜRZBURG: Ein neuer Herr ist in das alte Würzburger Theater, das heuer übrigens das 100. Jahr seines Bestehens vollendet, eingezogen, nachdem der frühere Direktor Adolphi im vorigen Frühjahr plötzlich die Flinte ins Korn geworfen — wegen „Unrentabilität des Unternehmens" und „Gleichgültigkeit des Publikums". Der neue Direktor Hagin scheint rechnerisch bessere Erfolge zu erzielen, teils durch Eröffnung einer „Filiale" in Schweinfurt, teils wohl auch durch billigeren Gagen-Etat. Beides geht freilich teilweise auf Kosten der Qualität, was sich namentlich in der Oper zeigte. Weit besser ist die Operette besetzt, die flott und zügig geht, auch treffliches Personal aufweist. Prächtige Vorstellungen waren z. B. „Boccaccio", „Fledermaus", „Schöne Helena", in der Spieloper „Lustige Weiber". In Vorbereitung sind die Opern „Der Haubenkrieg von Würzburg" von Meyer-Olbersleben und „Röslein im Hag" von Cyrill Kistler. Dr. Kittel.

ZÜRICH: Das epochemachende Ereignis war Frau Schumann-Heinks Gastspiel mit den bekannten drei Schlagern, die leider nicht den der Behandlung würdigen Stoff bieten.

Die grandiose Fides der Künstlerin ist längst gewertet, ihre Gräfin im „Wildschütz“ imponierte selbstverständlich, aber charakteristisch für Publikum wie Presse bei uns war das geringe Verständnis für ihre vornehme Auffassung der Amneris. Man wagte sogar, die allerdings mit vorzüglichen Mitteln ausgestatteten Vertreter des Radames und der Aida, Frau Burk-Berger und Pierre de Meyer, neben, wo nicht über jene zu stellen, weil sie dem Temperament die Zügel schiessen liessen. Im allgemeinen hebt sich das Personal der Oper über das des Schauspiels, nur dass der lyrische Tenor ohne dramatische Begabung und die Koloratursängerin ohne Charakterisierungsgabe sind, was sie einigermassen durch musikalische Tüchtigkeit ausgleichen. Infolge guter Regie sind die Gebrechen weniger spürbar, so dass das Ensemble Vorstellungen ersten Ranges erzeugt. Hierzu dürfte neben der „Aida“ namenlich Lortzings „Wildschütz“ zu rechnen sein. Überhaupt wirkt die Vielseitigkeit des Repertoires günstig und es ist erstaunlich, wie mit teilweiser Anfängerschaft dieser Reichtum geschaffen werden kann. Schon steht „Tristan und Isolde“ vor der Tür, längst begehrt und seit etwa 5 Jahren nicht gegeben. W. Niedermann.

KONZERT

AMSTERDAM: In der letzten Kammermusik-Soiree von „Tonkunst“ stellte sich der an Bram Elderings Stelle an das hiesige Konservatorium berufene Geiger Carl Flesch dem Publikum als Solist in César Francks Sonate und als Kammermusikspieler in Röntgens neuem interessanten Klavierquartett vor. Er erwies sich als bedeutender Techniker mit edlem, warmem Ton. Pablo Casals erzielte mit Haydns Cellokonzert einen grossen Erfolg im Abonnements-Konzert des „Konzertgebouw“. — Jan Kubelik erregte auch hier grosses Aufsehen durch seinen schwindelerregenden Vortrag von Paganini-Werken. Miss Goodson, die als Pianistin im Kubelik-Konzert mitwirkte, erspielte sich mit Schumanns Faschingsschwank und erster Liszt-Polonaise grossen Beifall. — Der Oratorienverein führte unter A. Tierie's Leitung zweimal „Die Jahreszeiten“ auf. Beide Volks-Konzerte waren ausverkauft. Hans Augustin.

BARMEN: Der allgemeine Konzertverein „Volkschor“ eröffnete unter Hopfes temperamentvoller Leitung die dieswinterliche Konzertsaison dadurch in glänzender Weise, dass er in seinem 71./72. Stadthallen-Abonnementskonzert Haydns ewig jugendfrische „Schöpfung“ mit dem gutgeschulten Volkschor, einem auserlesenen Orchester und den erstklassigen Solisten: Rose Ettinger, Jungblut und Dr. Kraus zu tadelloser Wiedergabe brachte. Die Barmer Konzertgesellschaft bescherte in ihrem ersten Konkordiakonzert Beethovens „Fidelio“, der unter Stroncks feinfühliger Direktion durch den städtischen Singverein, das verstärkte städtische Orchester und die Solisten: Ida Doxat-Krzyzanowski (Titelrolle), Kalisch (Florestan), Martha Beines (Marzelline), Gausche (Pizarro), Day (Jacquino) und Haase (Rocco) in vollendeter Form zur Aufführung gelangte. Im Mittelpunkt des 73./74. Stadthallenkonzerts standen die Darbietungen Joachims, der mit bekannter Meisterschaft Konzert und Romanzen von Beethoven zur Wiedergabe brachte. Das aus 65 Künstlern gebildete Orchester interpretierte in einwandfreier Weise die tragische Ouvertüre von Brahms, die symphonische Tondichtung „Moldau“ von Smetana, sowie als Uraufführung eine Suite für grosses Orchester von Bruch, die thematisch trefflich durchgeführt und originell instrumentiert ist, in den beiden letzten Sätzen aber verflacht. Der Barmer Quartettverein brachte unter Wickes Leitung „Die Legende von der heiligen Elisabeth“ von Liszt unter Mitwirkung der Solisten Emma und Klara Bellwidt, Otto Süsse und Walter Scheffels als dieswinterliche Erstlingsgabe. Heinrich Hanselmann.

BAYREUTH: Am Sonntag, den 22. November, fand im hiesigen alten markgräflichen Opernhause, diesem Musterbau des feinsten Barockstils, wo vor 31 Jahren die IX. Symphonie unter Richard Wagner erklungen war, das als Jubiläumsfeier besonders

festlich gestaltete 200. Konzert des Bayreuther Musikvereins statt, den in früheren Jahren junge musikalische Helfer des Meisters vorübergehend geleitet hatten, die später als reife Künstler zu Namen und Ehren kamen, wie Anton Seidl, Franz Fischer, Berthold Kellermann, Engelbert Humperdinck, und der sich zu seiner jetzigen sehr achtungswerten künstlerischen Höhe aufgeschwungen hat unter der Leitung des ausserordentlichen Chordirektors der Festspiele Professor Julius Kniese. An dem festliche Tage liess dieser in seinem Verein die grossen grundlegenden und zielweisenden Meister Beethoven, Liszt und Wagner zu Worte kommen, den ersteren durch das schon öfter mit ihm verbundene, hier verstärkte philharmonische Orchester von Nürnberg (A-dur-Symphonie), den zweiten durch die ausgezeichneten Solisten und echten Künstler Conrad Ansorge (A-dur-Konzert) und Ludwig Hess (Lieder: „Ich möchte hingehn", „Ah, quand je dors", „Kling leise, mein Lied"), Kunstdarbietungen der besten, vornehmsten Art, und den letzten, den Bayreuther Meister, durch die Tannhäuser-Ouvertüre und den ganzen Schluss der „Meistersinger" vom Auftritt der Meister an. Ohne den „Beckmesser", versteht sich, der hier mit vollem Recht zu schweigen hatte! Die Ouvertüre, ein herrlicher Vorklang zu nächstem Sommer, dirigierte Siegfried Wagner sieghaft im Geiste seines Vaters. Er, der Erbe von Bayreuth, und — da es sich hier doch um ein Lokalereignis handelte — mit gutem Fug als „Komponist vom Ort" dazu eingeladen, brachte auch den stimmungsvoll innigen Gesang des Reinhart aus „Herzog Wildfang" zu Gehör, in zarter, sympathischer Weise vorgetragen von Herrn Lejdström aus der Bayreuther Schule, der auch neben dem „Walther" des Herrn Hess als „Hans Sachs" in den „Meistersingern" trefflich seinen Mann stand. Hier muss man aber vor allem die Männer und Frauen samt den tapferen Fräuleins alle aufrichtig rühmen, die als musterhaft geschulte Armee Knieses die grosse Aufgabe der Chöre jener Szenen, auch im Kampfe mit einem stark besetzten Orchester, derart lösten, wie man es von ihnen seit Jahren aus den verdienstvollen Konzertleistungen des Vereins gewöhnt ist, die nun zu einem solchen, ihrer würdigen Jubiläum geführt haben. H. von Wolzogen.

BERLIN: Im vierten Symphonie-Abend der Königl. Kapelle unter Felix Weingartner umrahmten die C-dur-Symphonie Schumanns und die Freischütz-Ouvertüre zwei alte Neuheiten: Drei deutsche Tänze von Mozart in der Besetzung eines Serenaden-Orchesters und Schuberts selten gehörte zweite Symphonie (B-dur). Mozarts Tänze sind köstliche Kleinigkeiten, die so lecker dargeboten wurden, dass sie wiederholt werden mussten; am liebsten hätte man sich gleich einen ganzen Tisch voll dieser entzückenden Nippes gewünscht. Schuberts B-dur-Symphonie hält freilich keinen Vergleich mit der himmlisch langen in C-dur und der so bedauerlich kurzen h-moll aus, zeigt uns aber doch des jungen Schubert erstaunliche Formengewandtheit und die fabelhaft leicht gestaltende Hand des Liederkönigs. Die in jeder Beziehung tadellose Wiedergabe sämtlicher Werke machte diesen Abend zu einem überaus genussreichen. — Am Totensonntag brachte die Singakademie Verdi's Requiem und eine Neuheit von Georg Schumann „Totenklage" op. 33 für Chor und Orchester zu Gehör. Als Textunterlage für sein Stück bediente sich Georg Schumann Schillerscher Worte aus dessen „Braut von Messina" (Durch die Strassen der Städte, Vom Jammer gefolget usw.). Das Werk will sich nach meinem Gefühl nicht zu einem Ganzen runden, es erschien mir wie ein herausgerissener Teil aus einer grösseren Komposition und so erklärt sich auch wohl das Gefühl des nicht vollständig Befriedigtseins am Schluss, der mir überdies wie ein nicht ganz geschickt aufgepfropftes allerdings in prachtvollen Farben blühendes Reis erschien. Jeder Takt der Totenklage zeugt von dem ernsten, hohen Streben seines Schöpfers. Der höchste Massstab ist deshalb hier geboten. Ein Sichnichtgenugtunkönnen im Harmonischen in diesem Werk ist ferner einem ruhigen Geniessenwollen nicht förderlich, zumal diese

Neigung des Komponisten bisweilen sogar etwas äusserlich anmutet. Dass dafür wieder viele reizvolle melodische Wendungen und sogar bedeutende Momente namentlich in dem düster-schaurigen ersten Teil des Werkes den Hörer entschädigen und Alles klingt, sei hiermit gern konstatiert. Der vollen Wirkung des Werkes tat auch die keineswegs auf der Höhe stehende Leistung des Chors wesentlich Einbusse. Der erste Schritt auf ein ihm noch nicht heimisches Gebiet ist dem Chor der Singakademie jedenfalls nicht ganz geglückt. Eine Aufführung des von süssesten Melodieen durchfluteten Verdischen Requiems ist für einen, der sich in den Romanismus des genialen Werkes hineinzufühlen versteht, jedesmal ein Fest. Die Aufführung gelang hervorragend. Von den Solisten genügten leider nur Frau de Haan-Manifarges und Johannes Messchaert, der eine nicht zu überbietende Meisterleistung bot. — Emil Paur gab an der Spitze des philharmonischen Orchesters in Monumentalwerken von Brahms und Tschaikowsky als Kapellmeister und mit der Interpretation des Lisztschen Es-dur-Konzerts als Pianist in Berlin seine Visitenkarte ab. Wir haben allen Grund, ihm für seinen Besuch zu danken. Er ist als Orchesterleiter eine in sich gefestigte, scharf profilierte Persönlichkeit, die mit allen Fasern ihres Seins in und mit dem aufzuführenden Werke lebt. Sein mitreissendes Temperament ist so recht geeignet, einen Orchesterkörper aufzurütteln. Unser wunderbar elastisches Philharmonisches Orchester spielte unvergleichlich unter seinem Stabe an jenem Abend. Der Klavierspieler Paur schnitt nicht so glücklich ab, sein loderndes Temperament verleitete ihn hier zu einem al fresco-Stil, der sich nicht zu der diesen Stil rechtfertigenden Grosszügigkeit auszuwachsen vermochte. Infolgedessen liess sein Spiel Abgeklärtheit vermissen. Herr Paur hatte einen starken ehrlichen Erfolg. — IV. Philharmonisches Konzert. Dirigent: Arthur Nikisch. Solist: Artur Schnabel. Das Brahmssche erste Klavierkonzert (d-moll) war das geeignetste Betätigungsfeld für die staunenswerten Fähigkeiten dieses musikalisch wie technisch eminent begabten jungen Pianisten, dem für seine imposante Leistung rauschender Beifall gespendet wurde. Der Majestät des ersten Satzes wurde mit etwas zu breiten Tempi gehuldigt, die ihn unverhältnismässig dehnten. Eine „Idyllische Ouvertüre“ von E. N. v. Reznicek wurde darauf aus der Taufe gehoben. Sie repräsentiert sich als eine kleine Orchesterhumoreske über den Schlag des Gold-Pirols. Auf den echt Reznicekschen Till Eulenspiegelton gestimmt, interessierte sie vornehmlich ihrer überaus raffinierten Faktur wegen. Nikisch brachte das Werkchen zu virtuoser Darstellung. Mit einer Vorführung der Schumannschen Genoveva-Ouvertüre, wie sie eben nur Nikisch zu bieten vermag, begann und mit der Achten, die charakteristischer in Ton und Tempo hätte ausfallen können, schloss der genussreiche Abend. Bernhard Schuster.

Eingedenk des Franz Schubertschen Todestags, der mit dem Datum ihres Liederabends zusammenfiel, hatte Susanne Dessoir ihr Programm ausschliesslich mit Schubertschen Gesängen ausgefüllt, und zwar waren es, mit Ausnahme einiger bekannteren, meist wenig gesungene, dem Nachlass entnommene Lieder. Der Vortrag fesselte durch den stark individuellen Zug der Gestaltung, durch das schöne Ebenmass künstlerischer Intelligenz und warmer Empfindung. Bruno Hinze-Reinhold begleitete mit feinem Geschmack. — Karl Reusch zeigte einen wohlgeschulten, nur in der Höhe noch nicht willig gehorchenden Bariton sympathischen Klanges, treffliche Aussprache und natürliches lebhaftes Empfinden; eine grössere Gruppe Franzscher Gesänge gelangen dem Sänger recht glücklich. — Margarethe Knaufts Alt ist ganz unfertig in der technischen Ausbildung; der Vortrag war langweilig, das Auftreten mithin verfrüht. — Hansi Delisles Wollen ist interessanter, als ihr Können. Der Vortrag zeugt von Geist und Gestaltungstalent, doch klingt das Organ ungenügend vorgebildet. — Frau von Blankenburg, als Anna Driese einst eine anmutige Soubrette unserer Königlichen Oper, trat nach längerer

Pause mit einem Liederabend vor das Berliner Publikum. Das Organ ist etwas scharf geworden und klingt nicht mehr geschmeidig genug für die Nüancierung verschiedenartiger Gesänge, doch fühlt man an dem lebendigen Vortrag, der musterhaft deutlichen Aussprache die Intelligenz der Sängerin heraus. Ihr Begleiter spielte die Klavierbegleitung zu der Gruppe Hugo Wolfscher Gesänge ganz verständnislos. — Julius Bercht liess durch Marie Hertzer-Deppe eine Reihe seiner Lieder singen. Unglaublich, wie töricht die Musik in der Erfindung, in der Melodieführung wie Begleitung erschien, wie weit das Missverhältniss zwischen den Gedichten und der musikalischen Fassung auseinanderklaffte! — Unter den Pianisten-Abenden steht der Leopold Godowsky's voran. Man wird dem Flügel wieder innerlich zugetan, wenn man diesem Spieler zuhört mit seiner unfehlbaren technischen Sicherheit, der vollendeten Klangschönheit, die alles materielle der Tonerzeugung überwunden hat. Die Hörer hingen mit angespannter Aufmerksamkeit an dem poetischen Vortrag der Chopin-Sonate in b-moll und jubelten nach der Paraphrase des Donauwalzers von Schulze-Erler mit ihren kolossalen technischen Schwierigkeiten. — Conrad Ansorge, Alfred Reisenauer, Frédéric Lamond beschlossen ihre über mehrere Abende sich ausdehnenden Vorträge und jeder bewährte die Eigenart seiner festabgeschlossenen Künstlerindividualität. Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, diesmal auch mehr Schubert als sonst füllen die Programme dieser Pianisten. — Adeline Bailet zeigte wie die meisten in Paris gebildeten Pianisten korrekte flüssige Technik und feste Rhythmik. Der Klavierton ist etwas klein, der Vortrag aber anmutig belebt. Im Zusammenspiel mit dem Orchester bewies sie musikalische Durchbildung. — Pauline Hofmann, die u. a. Beethovens Es-dur-Konzert mit unsern Philharmonikern und Schumanns Karneval spielte, gelang mancherlei und zwar gerade schwierigere Partieen überraschend klar und sicher; im ganzen ist der Vortrag noch geistig zu unbedeutend, das Klavier wird auch nach seiten der Tonfärbungen hin zu wenig ausgebeutet. — In der Philharmonie gab die Berliner Liedertafel (Chormeister A. Zander und Max Werner) ein überaus erfolgreiches Konzert. Im Programm standen die Preislieder des Frankfurter Sängerfestes, ausserdem Chorstücke von Thuille, Heuberger, Wilhelm Sturm, F. Hummel, Brahms, die klangschön, rhythmisch fest gestaltet und vollendet klar in der Textaussprache dargeboten wurden. Als Solistin trug Emilie Herzog u. a. eine Serie volkstümlicher Lieder von C. M. v. Weber vor, die besonders dankbar aufgenommen wurden. E. E. Taubert.

Von den Kammermusikvereinigungen, die während des letzten Halbmonats konzertierten, ist an erster Stelle das durch Klangschönheit, und höchst ausgeglichenes Zusammenspiel ausgezeichnete Petersburger Streichquartett der Herren Boris Kamensky, Naum Kranz, Alex. Bornemann und Sig. Butkewitsch zu nennen. Diese hervorragenden Künstler boten freilich nur russische Werke (Borodin A-dur, Tanejew b-moll, sehr wertvoll, und das Bd. 8, 379 gerühmte Quartett von Glière), doch ist nicht zweifelhaft, dass sie auch die Werke unserer Klassiker vollendet wiedergeben werden. Das einheimische Quartett Dessau, Gehwald, Könecke und Espenhahn brachte unter Zuziehung des hervorragenden Dresdener Pianisten Eduard Reuss das Bd. 7, 367 ff. analysierte eigenartige Klavierquartett von Scheinpflug zu wundervoller Wiedergabe. Prof. G. Holländer spielte mit seinen Quartettgenossen Nicking, Rampelmann, Sandow Dohnanyi's wertvolles (vgl. S. 132) op. 7 und mit Elisabet Schmitz-Pollender die interessante Suite op. 16 von H. Gottlieb-Noren (vgl. Bd. 7, 155); Frau Adelina Sandow-Herms steuerte Lieder bei. Das Klavierquartett Egidi, Seuffert, Werner und Dechert entriss das prächtige Klavierquartett von Hermann Götz der unverdienten Vergessenheit. Von dem Holländischen Trio der HH. Bos, van Veen und van Lier hörte ich eine famose Wiedergabe des gar nicht üblen Trio's von Ed. Behm; in demselben

Konzert kam Conrad Ansorge als Komponist und Begleiter einiger von Richard Koennecke vorgetragenen Gesänge zur Geltung. — Nur ein Geiger konzertierte mit dem Philharmonischen Orchester: Florian Zajic, der am besten in Bachs Ciaconna gefiel, er spielte ausserdem Raffs wirkungsvolle Suite und das hier noch unbekannte Konzert op. 30 von Cornelius Rübner, ein langatmiges, mit Schwierigkeiten überladenes, wenig Eigenart zeigendes Werk. Ein grosser Genuss war es, von dem Ehepaar Petschnikoff die eigentlich für Flöte und Violine geschriebene Sonate aus Bachs musikalischem Opfer, gediegen von Hermann Zilcher begleitet, dessen leider noch ungedrucktes Doppelkonzert für 2 Geigen (vgl. Bd. 5, 230) das Programm vervollständigte. Eugenie Argiewicz liess sich nochmals, aber nur mit Klavierbegleitung (Herr Bos) hören: Wieniawski's d-moll-Konzert liegt ihr besser als Tschaikowsky. Die Geigerin Bianca Becker-Samolewska wird von ihrem Gemahl, dem soliden Pianisten Otto Becker immer mehr auf klassisches Gebiet gedrängt, das ihr aber vorläufig noch fern liegt; ihre Konzertpartnerin Suse de Cave besitzt einen prachtvollen Kontra-Alt, aus dem noch viel werden kann, aber ihr Vortrag muss noch impulsiver werden; Ossian Fohström meistert das Violoncell mit grosser Eleganz und brillanter Technik; sein Ton ist einschmeichelnd, aber nicht so gross, um sich gegen das Orchester immer zu behaupten. Ein Hochgenuss war der Vortragsabend der Violoncellkünstlerin Elsa Ruegger, die nach längerem Zwischenraum sich hier wieder einmal, von Hermann Zilcher begleitet, hören liess. Endlich konnte man den grossartigen Kontrabassvirtuosen Sergei Kussewitzky bewundern, der wie im Vorjahr mit dem Pianisten Sergei Mamontoff konzertierte. Dr. Wilh. Altmann.

Ein Wunder ist Jolanda Mérö: In Wahrheit ein Geschenk des Himmels, in jeder Fingerspitze ein Genie und zum Kunstspiel geboren! Die Kleine hat im 5. Finger mehr als ein Dutzend Fingerkünstler in klapperdürren 10 und Chaos genug, um eine grosse Kunst gebären zu können. Hüt' sie ihr Glück!... Neben dem wilden Schössling ein Produkt intensivster Kultur: Waldemar Lütschg. Die Kunst der sammetnen Weichheit und schmerzlichen Resignation. Ein feines Spiel der zarten und weichen Töne, der anspruchslosen und keuschen Farben. Die Poesie der verschleierten Stimmung und der leise flutenden Dämmerung. Zwar ohne monumentale Wucht, ohne das Spiel der „grossen Flächen", ohne sprühenden Rhythmus und deklamatorisches Pathos, aber alles klingend und singend, von einer klavieristisch-formalen Tonschönheit, die mit Rubinstein starb. — Und dann eine dritte: Hedwig Meyer. Eine klavieristische Vollnatur vom Schlage der Carreño mit jenem grandiosen Schmiss und jenem echten Temperamentsdurchbruch, der grosser Begabung zu eigen. Nur eins, wozu die brutalen Stechakkorde in der Bockstellung und im falschen, zu winkligen Auffall? Ist's so schwer, derlei Härten zu mildern? — Im grossen Abstand folgen zwei kleinere: Moritz Mayer-Mahr und Gisela Springer. Ersterer ein Geschwindspieler mit kleiner Technik und kleinem Ton, aber flüssiger, sauberer und klarer Spielart. Im übrigen stereotyp, ohne Wärme und künstlerisches Temperament, ohne Stil und belebenden Witz. Ein Musiker schlechthin. Der „Liederkomponist" entspricht dem Pianisten. Der jungen Wienerin steht man wärmer gegenüber. Ein tüchtiges Talent mit ausgefeilter kugeliger Passagentechnik und einem Gestaltungsvermögen, das Hoffnungen wachruft. — Bleiben: ein Bußtagskonzert des Pfannschmidtschen Chores. Gewiss, „der Fleiss ist zu loben", aber dem „Deutschen Requiem" ward wenig Ehre. Wär' nur der Rahmen besser und die orchestrale Seite vornehmer, man würde es gern zufrieden sein und über dem kulturellen Zweck der Vermittlung die Ausführung vergessen. — Dann ein Kompositions-Abend von Gustav Lazarus, der wenig zu denken gab. Ein feines Formtalent mit jener seltenen Liebenswürdigkeit, die Mendelssohn, den „guten", auszeichnet. Vor allem: sinnliche Musik voll klanglicher Reize und melodischer Weichheit. Zumeist echte

Lieder, Sangeslieder, keine Kunstlieder, — nicht gross, aber auch nicht klein, gefällig und angenehm, für den Geschmack der Anspruchslosen und Liederfrohen, mit einem Stich ins Leichtfassliche und Volkstümliche. Da, wo die Originalität beginnt, hört seine Kraft auf, und wo sich Tiefen und Grazien zu klingenden Wundern und Werken formen, ist seine Kunst zu Ende. Aber es ist Musik, Musik eines Musikers, wohlgestaltet, blühend, nicht ohne Geistreichelei, aber zum Glück ohne dekadente Gehirnfloskeln und schwimmende Mondscheinlyrik, mit orchestral-farbigem Durchschuss. — Das Stimmmaterial bewies den Niedergang der „Systeme". Vielleicht mag Ellen Beck um des Metalles und der grossen Spannung willen zu erwähnen sein. Aber der nasale Knödel drückt die Vorzüge herab, und ihr virtuoser Charme ist nur Gift für die Kunst der Tiefe. — Allein Käthe Ravoth darf auf den Weg wirklicher Arbeit zurückblicken. Es ist mit das einzigste Organ, das merklich vorgeschritten. Der Klang hat mehr Kern, da die hinteren Nasenresonanzen ausgenutzt. Stünde nur Temperament und Ausdruck im gleichen Verhältnis! Else Vetter leidet am „Gegenteil". Timbre und Klangweichheit, Temperament und Ausdruck deuten auf Kunst, aber die Tragik der absolut falschen Atemfunktion wirft tiefe Schatten auf die Zukunft. Mit der Überzeugung oder Nichtüberzeugung von der absoluten Notwendigkeit der Atempresse steht oder fällt das an sich schöne Organ. — Zum Schluss die Zuvielen: Die mit dem technischen Gepäck, denen die leichten Sonnenschwingen fehlen, oder die Kunst des Unvermögens, der Anfängerschaft, oder der verwehten Blüte: Theodor Prusse, Severin Eisenberger, Gastone Bernheimer, Marianne Brünner, Max Rothenbücher, Paula Olshausen, Anna Leydhecker, Elfriede Goette, Marianne Geyer, Helene Lieban-Globig. Zuletzt etwas für den „Aushängekasten": Leo St. Damian: das Spiel der melodischen Grimasse und rhythmischen Paralyse. Rudolf M. Breithaupt.

Im Oberlichtsaal der Philharmonie konzertierten Julie Grotefend (Sopran) und Käte Pieczonka (Violoncello); eine jener musikalischen Veranstaltungen, über deren Veranlassung und Zweck man sich nicht klar wird. Was bewegt solch' blutigen Dilettantismus zur Flucht in die Öffentlichkeit? — Berta Bloch-Jahr gab, von Dr. Heinrich Potpeschnigg als Begleiter wirksam unterstützt, einen Liederabend in der Singakademie. Das eben nicht umfangreiche, indessen sympathische Organ der Künstlerin ist Aufgaben wie Schumanns Frauenliebe und Leben nicht gewachsen, wurde aber kleineren, einfachen Liedern von Brahms und Wolf gerecht. W. R.

BRAUNSCHWEIG: Aus der musikalischen Fülle mögen nur die Höhepunkte erwähnt werden. Die Hofkapelle gab ein Berlioz-Konzert aus Dankbarkeit für die vor 50 Jahren von dem Meister gegründete Witwen- und Waisenkasse. Das Programm war nahezu dasselbe wie damals, auch derselbe Solist Prof. Joachim wirkte wieder mit; mit einem seiner frühesten Schüler, Symphoniedirektor A. Schulz, der ebenfalls auf eine 50jährige Tätigkeit zurückblicken konnte, wurde er ausserordentlich gefeiert. Im ersten Abonnementskonzert erspielte sich A. Schnabel mit dem Klavierkonzert (d-moll) von Brahms einen schönen Erfolg, während Gertrude Lucky mit ihren Liedern weniger gefiel. Die populären Konzerte üben die gewohnte Anziehungkraft aus, bis jetzt boten sie einen Klavierabend von Em. Sauer, einen Liederabend von Dr. L. Wüllner und einen Abend für Kammermusik (Waldemar Meyer-Quartett und Frl. H. Berger). Frau M. Wegmann spielte mit Prof. Meyer an zwei Abenden alle 10 Violinsonaten Beethovens unter wachsendem Interesse des Publikums. Der Chorgesang-Verein brachte „Judas Maccabäus" von Händel, die Liedertafel „Orpheus" zum Jubiläum ihres 25jährigen Bestehens ein neues Werk des Dirigenten, M. Clarus „Auf dem Felde der Ehre" zu erfolgreicher Aufführung. Von Virtuosen mit eigenen Konzerten seien noch erwähnt: Sarasate mit B. Marx-Goldschmidt, eine hiesige talentvolle Pianistin M. Heinemann, ein hoffnungsvoller Baritonist W. Rössel mit Konzertmeister Hamacher und Frl. Gerstäcker mit Mary Wurm. Ernst Stier.

BRESLAU: Eine neueinene Symphonie hörten wir im dritten Abonnements-Konzert des Orchestervereins. Wilhelm Furtwängler, ein junger Münchner, hat sie auf dem Gewissen. Das Werk steht in der Mitte zwischen Symphonie- und Programmmusik, bietet eine Fülle von Gärungsstoff, aber keine einzige reife Frucht und ist — was bei der Jugend des Autors verwunderlich erscheint — durch eine ganz hervorragende Klangarmut ausgezeichnet. Viel besser gefiel das Konzert für Orgel, Streichorchester, vier Hörner und Pauken von Enrico Bossi. Verdi's Requiem erschien unter Dr. Dohrn im vierten Abonnements-Konzert in durchaus würdiger Verfassung. Die Singakademie stellte den Chor, die Solopartieen sangen Meta Geyer, Jettka Finkenstein, Zur-Mühlen und van Eweyk. Zwei Kammermusik-Vereinigungen spielten abwechselnd im Börsensaal; jene des Orchestervereins (Himmelstoss, Behr, Hermann und Melzer) spielte Beethoven op. 132, Schumann op. 41, Haydn G-dur (No. 58) und unter Beteiligung Dr. Dohrns drei Werke mit Klavier: César Francks f-moll-Quintett, Schuberts Forellenquintett und Brahms' e-moll-Sonate op. 38, alles stil- und sangemäss. Die Kammermusikvereinigung des Breslauer Konservatoriums berücksichtigt unter Leitung des Direktors Willy Pieper die neueren Erscheinungen. Von Solistenkonzerten seien erwähnt die Liederabende von Wüllner, Therese Behr, Heinemann und Jettka Finkenstein, die Konzerte von Godowsky, Hubermann (zweimal) Hertha Schreiter (Violine) und ein interessanter Klavier- und Kompositionsabend von Marguerite Melville. J. Schink.

BUDAPEST: Den offiziellen Beginn unserer Konzertsaison bedeutet jeweilig der erste Produktionsabend der Philharmoniker. Vor ihnen wagt sich kein Solist auf das Podium, dann aber beginnt die wilde Jagd um Gold und Beifall. Die Philharmoniker, die heuer in das zweite Halbjahrhundert ihrer kulturellen Wirksamkeit treten, eröffneten die Saison im Zeichen Beethovens: mit der achten Symphonie des Meisters. Der erste Abend brachte auch den Karfreitagszauber aus „Parsifal" und zum Schluss Liszts „Tasso". Der Solist des Abends war Georg Anthes, der seine vornehme, geistvolle Künstlerschaft auch als Liedersänger bekundete. Am zweiten Abend gab es der Novitäten gar drei: Ouverture in D von Händel, eine dreisätzige recht hübsche Streichserenade von dem jungen ungarischen Komponisten Gustav Szerémi und als die vielleicht willkommenste Richard Strauss' Violinkonzert, das in der musterhaften Interpretation durch Professor Heermann stürmischen Beifall fand. — Auch unsere Quartettvereinigungen sind in voller Tätigkeit und würzen uns die edle Konkurrenz durch zahlreiche Aufführungen von Novitäten. So hörten wir jüngst bei Hubay-Popper ein Streichquartett in D von César Franck, ein sich interessant gebärdendes Werk, aus dessen geistvoller Verlogenheit uns jedoch bloss das Scherzo — ein secessionistisch nachempfundenes Stück Mendelssohnschen Elfenzaubers — wärmer ansprach; bei Grünfeld ein überaus wohlanständiges Quartett des russischen Komponisten Borodin. Die Höhepunkte der Solistenkonzerte bildeten ein Arienabend des italienischen Wundertenors Alessandro Bonci, wohl des süssesten Sängers der Jetztzeit und ein Klavierkonzert des genial-koketten Emil Sauer, der durch sein Spiel selbst eine „grosse" Sonate eigener Faktur künstlerisch zu adeln vermochte. Dr. Béla Diósy.

DARMSTADT: Das hiesige Musikleben stand in den letzten Wochen eine Zeit lang ganz unter dem Zeichen des Jubiläums des um seine Entwicklung hochverdienten Hofkapellmeisters Willem de Haan, der jetzt seit 25 Jahren unsre Hofoper und die Symphoniekonzerte der Grossherzoglichen Hofmusik leitet. Den Anfang machte der Musikverein, dessen Dirigent de Haan seit C. R. Mangolds Tode ebenfalls ist, indem er seine vor 20 Jahren entstandene Komposition der Dahnschen Ballade „Harpa" (für gemischten Chor, Soli und Orchester), eine edel und vornehm empfundene Tonschöpfung, erneut zur Aufführung brachte. Es folgte das Hoftheater selbst mit einer Neueinstudierung seiner in den 80er Jahren wiederholt gegebenen romantischen Oper „Die Kaisertochter",

welche die Sage von Eginhard und Emma in sehr glücklicher Weise musikalisch verwertet hat, und sodann die grossherzogliche Hofkapelle, die mit der Feier zugleich das Jubiläum des 50jährigen Bestehens der Symphoniekonzerte zum Besten des Witwen- und Waisenfonds der Hofmusik verband. Den Beschluss machte dann der Mozartverein, als dessen Leiter de Haan s. Zt. hierher berufen wurde, mit einer Aufführung einiger seiner grossen Balladen für Männerchor. — Aus der Überfülle der sonstigen Konzertveranstaltungen, bei denen Minderwertiges erfreulicherweise nur ganz selten anzutreffen war, mögen um ihrer Programme wie ihres künstlerischen Erfolges willen zwei Klavierabende hervorgehoben sein: Hedwig Meyer aus Köln spielte im Wagner-Verein eines ihrer aus Sonate op. 10, No. 3, Sonate op. 90, den Sechs Variationen op. 34 und der Hammerklaviersonate bestehenden Beethoven-Riesenprogramme mit erstaunlicher Kraft, während Frieda Kwast-Hodapp sich als eine Chopinspielerin ersten Ranges erwies. Neuheiten waren für hier das von dem Musikverein aufgeführte Oratorium „Der Traum des Gerontius" von Edward Elgar, das aber nur einen matten Achtungserfolg erzielte, und Leo Blechs hübsche orchestrale Ton- und Stimmungsmalerei „Waldwanderung", die eine freundliche Aufnahme fand. Auch zwei besonders interessante Kirchenkonzerte verdienen Erwähnung: eine erfolgreiche Aufführung der beiden selten gehörten Bachschen Kantaten: „Der Hirte Israel" und „Halt' im Gedächtnis Jesum Christ" durch ein von Arnold Mendelssohn geleiteten Evangelischen Kirchengesangverein der Stadtgemeinde und ein in der Hofkirche gegebenes Konzert der berühmten Sänger der kaiserlich russischen Hofkapelle, das einen sehr instruktiven Einblick in die moderne russische Kirchenmusik gewährte. Kunstgenüsse reinster Art endlich vermittelte uns Therese Behr mit ihrem im Wagnerverein gegebenen vierten Liederabend, sowie das Böhmische Streichquartett. H. Sonne.

DRESDEN: Im zweiten Symphoniekonzert der Serie B brachte die königliche Kapelle zwei Neuheiten ausländischer Komponisten mit ungleichem Erfolge zu Gehör. Eine viersätzige Symphonie d-moll des Finnländers Jan Sibelius vermochte infolge der in ihr herrschenden künstlerischen Unruhe keinen Erfolg zu erzielen. Der Komponist setzt viele Male zu symphonischer Ausdrucksweise an, verliert sich aber ebenso oft wieder in ein unzugängliches Gewirr von Motiven, so dass es weder melodisch noch architektonisch zu Klarheit und Bestimmtheit kommt. Dagegen tat N. Rimsky-Korsakoffs farbenprächtige und klangschöne Tondichtung „Sadko" eine sehr gute Wirkung und wurde überaus freundlich aufgenommen. Solistin war Lula Mysz-Gmeiner, die in dem grossen Hause weit weniger zu packen wusste, als einige Tage später in einem sehr genussreichen eignen Liederabend. Im zweiten philharmonischen Konzert waren Solisten Franz Naval und der Kontrabassvirtuose Sergei Kussewitzky. Ersterer war leider durch eine starke Indisposition an der Entfaltung seiner Mittel behindert, letzterer dagegen fand für seine in Wahrheit staunenswerten Leistungen stürmischen Beifall. Der Busstag brachte eine höchst lobenswerte Aufführung der Bachschen Johannes-Passion durch die Robert Schumannsche Singakademie unter Albert Fuchs und der Totensonntag erhielt eine besondere Weihe dadurch, dass Kantor Römhild mit dem von ihm in unablässiger Arbeit auf eine hohe Stufe erhobenen Kirchenchor der Martin Luther-Gemeinde Eduard Grells a cappella-Messe für 16 Solo- und 16 Chorstimmen in geradezu vollendeter Weise aufführte. Von Solistenkonzerten sei zunächst der Klavierabend von Waldemar Lütschg hervorgehoben; man lernt diesen hochbegabten und mit ernstem Wollen den höchsten Zielen zustrebenden Künstler immer höher schätzen. Mit vielem Glück führte sich in einem eignen Klavierabend der hiesige junge Komponist August Zöllner ein. Weniger glücklich war Else Skenn-Gipser in einem Konzert mit Orchester. F. A. Geissler.

ELBERFELD: Das Konzert des Lehrer-Gesangvereins unter Dr. Haym setzte die Leistungsfähigkeit und das Stimmmaterial des Vereins in das günstigste Licht.

Durch ausdrucksvollen Liedervortrag zeichnete sich der Baritonist Nieratzky und in Violinduos Konzertmeister Schmidt und Manzer aus. — Im zweiten Sauset-Konzert hatten Mimy Bussius (Violine) und Toni Tholfus (Klavier) vermöge ihrer ausgereiften, abgeklärten Künstlerschaft bedeutenden Erfolg, weniger der Tenorist Franz Bergen, der in seiner Vortragsweise den Gesangsdeklamator Dr. Wüllner kopierte. — Im zweiten Konzert der Konzertgesellschaft spielte das städtische Orchester unter Haym Schuberts h-moll-Symphonie vollendet schön. Als Solisten wirkten Elsa Ruegger und Professor Messchaert mit. Infolge der Vorbereitung von Berlioz' „Fausts Verdammung" für das nächste Konzert war der Chor nur mit „Holde Sirenen" von Hubert Parry vertreten. — Neben virtuosen Vorträgen des Organisten Flockenhaus und a cappella-Chören unter Hayms Leitung machte der ergreifende Gesang von Frau Cahn-Poft das Busstagskonzert in der Stadthalle zu einem hohen Genuss. Ferdinand Schemensky.

FRANKFURT a. M.: Auf die Hundertjahrfeier des Geburtstages von Hector Berlioz sind wir schon einige Zeit vor Erfüllung des richtigen Datums mehrfach durch Konzertereignisse nachdrücklich hingewiesen worden. Sogar der Zufall beteiligte sich an der Herstellung eines Festprogramms. Der neue Museumsdirigent wurde unpässlich; Richard Strauss kam beim fünften Freitagskonzert zum Ersatz her und setzte ein halbes Berlioz-Programm an, aus welchem durch Erkrankung der Solistin Pregl noch in letzter Stunde ein ganzes ward. Da hörte man u. a. die Ouvertüre zu „Rob Roy" und Stücke aus „Romeo und Julie"; die fast geisterhafte Schönheit bei der Entwicklung der Liebesszene und der köstliche Orchesterspuk der „Fee Mab" geriet unter Strauss' Szepter so vollendet wie selten. — Tags vorher hatte das Kaim-Orchester einen Berlioz-Abend mit „Harold" und der „Fantastischen Symphonie" gegeben; Weingartner dirigierte (ebenfalls wegen Unpässlichkeit, die er sich aber wahrlich nicht merken liess) nur das letztere Werk, das andere wurde von Peter Raabe geleitet. Es war keineswegs ein Unglücksrabe. — Noch einen dritten, schönen Berliozabend gab der „Cäcilienverein" am Busstag: er brachte die fesselnde, wenn auch teilweise ans schreckhafte heranreichende „Grosse Totenmesse", die er hier innerhalb eines Jahrzehnts noch zweimal aufgeführt hat, doch nicht so vollkommen, so gleichmässig tonschön und erhaben im gesamten Ausdruck, wie jüngst. Prof. Aug. Grüters war auch diesmal der verständnisinnige Leiter des Werkes, dessen erster Satz mit seiner die ganze Luft tränkenden Klage uns beinahe noch gewaltiger erscheint als die riesenhaften Tonfluten der Weltgerichts-Schilderung. Mit der noch ausstehenden Konzertaufführung von „Fausts Verdammung" im Opernhaus werden wir eine Berliozfeier von grosser Vollständigkeit haben. — In Kürze gedenke ich noch eines gelungenen Museumsabends mit ausschliesslichen Seb. Bach-Vorträgen, eines weiteren, wobei Rubinsteins vortreffliches Bläserquintett op. 55 ausgezeichnet gespielt ward, und einer Reihe tüchtiger Leistungen, die bei sogen. „Privat-Konzerten" herauskamen. Da liessen sich u. a. hören: Hans Schröder als Liedersänger, die hier schon vorteilhaft bekannte Violinkünstlerin M. Burnitz, die Pianisten und Pianistinnen Ruzicka, K. Widmann, Frieda Kwast-Hodapp und Gemahl, der Cellist Hermann Beyer-Hané u. a. Die Konzertereignisse drängen einander in verwirrender Reichhaltigkeit, und ich würde kaum die Kühnheit besitzen, den aus der Mozart-Geschichte bekannten Einwand: „Sehr viel Noten!" mit den Worten zu parieren: „Nicht mehr, als nötig sind!" Hans Pfeilschmidt.

FREIBURG i. B.: Im Gegensatz zu den Vorjahren hielt sich unsere Konzertsaison bis jetzt in mässigen Grenzen. Unter den Solisten-Abenden: A. Epp, Fabozzi, Th. Bertram und L. Hess waren nur die zwei letzteren von Interesse; insbesondere hat der Tenorist Hess mit Schubert und Wolf ganz hervorragende Proben einer absolut individuellen Künstlerschaft an den Tag gelegt. — Die zwei ersten Städtischen Symphoniekonzerte standen diesmal unter dem Zeichen Liszts; ebenso der erste Musikvereins-Abend. Busoni

spielte das A-dur-Konzert mit staunenswerter Bravour; bedeutender noch wirkte als „Novität" die in monumentaler Grosszügigkeit erklingende Faustsymphonie, prächtig exekutiert unter Starkes Leitung. — Die Wiederholung der Elisabeth-Legende durch den M.-V. gelang in allen Teilen vorzüglich, gehoben durch ausgezeichnete Vertretung der Hauptpartieen: Elsa Hensel-Schweitzer und des Landgrafen S. Weil; als Dirigent fungierte Al. Adam. Des letzteren Kammermusik-Abend eigener Kompositionen stellte seiner bedeutenden Beanlagung von neuem ein glänzendes Zeugnis aus. Die Kammermusikvereinigung des Süddeutschen Streich-Quartetts brachte ausser einem Mozart-BeethovenAbend ausschliesslich Brahms; die Ausführung mit Frau Dr. Thomas-St. Galli am Klavier war durchweg vollsten Lobes würdig. Vict. Aug. Loser.

GENF: Den Reigen der dieswinterlichen Veranstaltungen eröffnete der Pianist Hugh del Carril mit einem Récital de Piano, in dem er Werke von Bach-Liszt, Beethoven, Mendelssohn und Chopin zum Vortrag brachte. Auf diesen folgte ein Concert à deux Pianos von W. von Mumm und Ch. Delgouffre; zur Aufführung kamen Werke von J. S. Bach, Mozart, Liszt, Hans Huber und Saint-Saëns. — Das zur Feier des Reformationsfestes von Domorganist Otto Barblan in der Kathedralkirche Saint-Pierre veranstaltete Konzert, unter Mitwirkung der hiesigen Konzertsängerin Faliero-Dalcroze, brachte Werke von Saint-Saëns, J. S. Bach, C. F. Richter, E. Jaques-Dalcroze, Th. Kirchner und Schubert. Desgleichen gab Organist Otto Wend ein geistliches Konzert; als Gesangssolistin fungierte Camilla Landi. Zur Aufführung gelangten Werke von Bach, Händel und Beethoven. — Das erste Abonnementskonzert war Haydn gewidmet. Einen hübschen Erfolg hatte Frl. E. Briffod, die die wenig bekannte Arie aus „Orphée et Eurydice", einer unvollendeten Oper Haydns, nebst einer Reihe von Liedern am Klavier, die hier zum ersten Male zur Vorführung kamen, sang. In dem Konzert für Violoncell und Orchester glänzte Pablo Casals durch schöne Tongebung und seelenvollen Vortrag. In der Sonate für Violoncell und Piano zeigte der Künstler echte Virtuosentechnik. Am Klavier wirkte der Dirigent Prof. Willy Rehberg sehr verdienstvoll. — Der Violinvirtuose Henri Marteau veranstaltet diesen Winter zehn Konzerte zu volkstümlichen Preisen. Das erste, ein Grieg-Abend, hat schon stattgefunden. Das Programm brachte: Streichquartett in g-moll, op. 27 (die Herren H. Marteau, E. Raymond, W. Pahnke und A. Rehberg), Sonate in a-moll für Piano und Violoncell, op. 36 (die Herren Consolo und Rehberg), Sonate No. 3 in c-moll, op. 45 für Piano und Violine (die Herren Consolo und Marteau). Die Vorträge waren sehr interessant und genussreich. Prof. H. Kling.

HAAG: Wo so viel Kammermusik geboten wird, wie hier, ist es ein Ereignis zu nennen, dass das „Pariser Quartett" drei Konzerte mit steigendem Erfolge geben konnte. Vor allem wird die Wiedergabe Mozartscher Kompositionen sehr gepriesen. — Das grösste Interesse in dieser Saison hat bis jetzt der junge Violinvirtuose Jan Kubelik auf sich zu lenken gewusst. Ich habe den Virtuosen mehr bewundert, als den denkenden Künstler. Kubelik spielte: Sonate in C von Grieg, das fünfte Konzert von Vieuxtemps, Campanella und Variationen über „Nel cor" von Paganini. Ein interessantes Programm brachte das Konzert von Léon Moreau (Pianist-Komponist) und von Jan ten Have (Violine). G. Fauvre's Sonate op. 13, Bachs Violinsonate in g und vier Kompositionen für Klavier von Moreau. Beide Künstler hatten viel Erfolg, besonders sprachen die Kompositionen Moreau's sehr an. Otto Wernicke.

HALLE a. S.: Der treffliche Münchener Sänger Franz Bergen hatte den Mut, einen Rob. Franz-Liederabend zu veranstalten und kam in der Geburtsstadt des Komponisten gerade noch auf seine Kosten. Alex. Petschnikoff trug in einem Solistenkonzert die d-moll Violin-Sonate von Brahms mit herzlich wenig Stilgefühl vor, entschädigte aber dafür hinterher durch die exzellente Wiedergabe von Mozarts A-dur-Konzert. Anton Foerster ent-

zückte an einem eignen Klavierabend durch sein echtes Chopinspiel und faszinierte mit Liszts Legende „Der heilige Franziskus über die Wogen schreitend", der f-moll-Konzertetude und E-dur-Polonaise Zuhörer und Kritik. Jos. Joachim und Eugen d'Albert gaben einen Sonaten-Abend, an dem Seb. Bach mit der E-dur-Sonate, Mozart mit der zweiten in A-dur, Brahms mit der G-dur und Beethoven mit der c-moll-Sonate op. 30 zu Worte kamen. Das Publikum brachte beiden Künstlern stürmische Ovationen dar, obgleich Joachim in rein technischer Hinsicht längst nicht mehr genügt. Im zweiten Philh. Konzert erlebte Hugo Wolfs symphonische Dichtung „Penthesilea" für Deutschland die Uraufführung. Vieles halte ich im 1. und 2. Satz für gelungen, über den 3. möchte ich mich erst nach wiederholtem Anhören äussern. Felix Berber spielte ganz unvergleichlich Beethovens Konzert für Violine. Martin Frey.

KÖLN: Im dritten Gürzenich-Konzert interessierte Wolf-Ferrari's Werk „Das neue Leben" in lebhafter Weise und eine vortreffliche Aufführung unter Steinbach liess die erfinderische Eigenart des jungen Tonsetzers, sein kühnes Anstreben neuer Klangwirkungen, wie seine geschickte Weise, sich dem Danteschen Dichtungsgehalt anzupassen, zu klarer und vollständiger Wirkung kommen; dass aber Wolf-Ferrari's Charakterisierungskunst vorwiegend einen mehr äusserlichen Eindruck macht und somit beim Hörer nicht sehr tief greift, kann nicht verschwiegen werden. In der Baritonpartie schuf Karl Scheidemantel eine glänzende Leistung, während die kleine Sopranaufgabe durch Erika Wedekind bestens zur Geltung gebracht wurde. Paul Hiller.

KOPENHAGEN: Für unsere Hauptstadt war der November eine musikalisch sehr lebhafte Zeit. Obschon besonders Neues oder Hervorragendes nicht geboten wurde, war die Ausbeute doch im ganzen eine sehr schöne. Der Musikverein brachte P. E. Lange-Müllers ältere, teilweise etwas locker aufgebaute, aber poetische Symphonie „Herbst", später, als schon fast veraltete Neueinstudierung „Die Walpurgisnacht"; der Cäcilienverein Bachs Johannes-Passion; Wolfgang Hansens „Philharmonische Soireen" das beliebte, leicht zugängliche Quintett von Otto Malling, ein älteres Klaviertrio von Gustav Helstedt, ein stimmungsvolles Werk von etwas nordischem Ton, und, ziemlich erfolglos, eine neue Cello-Sonate von G. Höeberg. — Sonst gab es jedenfalls mit Ausnahme von den immer guten „Palaiskonzerten" (Joachim Andersen) meistens Solistenkonzerte. Von Ausländern konzertierten: Hugo Becker und Borwick mit viel Glück, ferner Sarasate bei spärlich besuchtem Haus. — Bei den Vorstellungen des „Überbrettls" des Baron v. Wolzogen muteten die fein abgetönten und sicher pointierten Gesangsvorträge der Frau v. Wolzogen künstlerisch an. — Von unseren eigenen Solisten machten sich besonders bemerkbar ein debutierender Klavierspieler Herr Rihl und der noch jugendliche Violinist Julius Thornberg, der wirklich das Zeug zu einem bedeutenden Virtuosen hat. William Behrend.

KRAKAU: Die neue Saison nahm einen vielversprechenden Anfang. In zwei Gast-Konzerten der unter Leitung Alexander Rajchmanns stehenden Warschauer Philharmonie ward dem hiesigen Publikum zum ersten Mal die Gelegenheit geboten, diese hervorragendste polnische Musikkörperschaft sowie deren Dirigenten, den in jeder Hinsicht modernen, bedeutendsten polnischen Pultvirtuosen Emil Mlynarski kennen zu lernen. Unserem durch europäische Philharmonie-Konzerte verwöhnten Ohr dünkte die Wiedergabe der polnischen Werke, wie Noskowski's nicht ganz origineller Variationen „Zzycia" (worunter die beste „Die Elegie"), Paderewski's feininstrumentierter, echt sarmatische Schwermut atmender „Melodie" und Żelenski's „Zwischenakt" aus dem Drama „Wit Stwosz" weit vollendeter, als jene Beethovens, Wagners und Richard Strauss'. — Den Reigen der Konzert-Grössen eröffnete Alfred Grünfeld, der uns insbesondere durch die prachtvolle Wiedergabe von Wagner-Brassins „Feuerzauber" entzückte. Ihm folgte der hiesige vielversprechende Leschetizki-Schüler Ignacy Friedmann, in dessen Programm uns eine Komposition des hiesigen Prof. Felicyan Szopski angenehm auffiel. Bernard Scharlitt.

LEIPZIG: Das eigentliche Musikereignis der letzten Wochen und wohl auch der ganzen bisherigen Konzertsaison bildete die vom Riedel-Verein unter Hofkapellmeister Dr. Göhler unternommene Busstags-Aufführung der „Grande Messe des morts" von Hector Berlioz. Schon abends zuvor bei der Generalprobe war die weite Thomaskirche bis auf den letzten Platz besetzt — und bei der Aufführung standen die Hörenden dichtgedrängt selbst in den Gängen noch. Göhler brachte das imposante Werk in der originalen Instrumentenbesetzung mit den vier Nebenorchestern, mit einem Chore von nahezu 500 Stimmen und mit Herrn Urlus als vortrefflichem Interpreten des Tenorsolos sicher, ziemlich ausdrucksvoll und wirklich wirksam zur Wiedergabe, und wenngleich einzelne Details der Aufführung und die vom Dirigenten für die Programme geschriebene Einführung eine rückhaltlosere künstlerische Hingabe an das eigenartig-kühne Werk vermissen liessen, so muss doch die in ihrer Gesamtheit schöngelungene Tat Göhler und dem Riedel-Verein mit vielem Dank und zu höchstem Ruhm angerechnet werden. Es war da doch endlich wieder einmal etwas „Unbeschreibliches" getan gegenüber dem allzuvielen „Vergänglichen" und „Unzulänglichen" unseres sonstigen Konzertlebens. Das Böhmische Quartett, das in Gesellschaft einer minderwertigen Gesangssolistin Cassie Helmrich-Hofmeister und der vortrefflichen Martha Remmert konzertierte, spielte nicht so sauber und tonschön als sonst; die sehr begabte Klavierspielerin Clara Birgfeld, die im Verein mit der werdenden Sängerin Barth-Schirmer debütierte, und der technisch hochentwickelte Pianist Waldemar Lütschg, der den anspruchslosen Liederabend von Hansi Delisle verschönte, stellten den Hörenden gute Wechsel für die Zukunft aus; Sanna van Rhyn und Franz Bergen brachten in gut künstlerischer Weise weniger bekannte Lieder und Duette älterer Meister und jüngster Gesellen zum Vortrag; Fritz von Bose machte in rühmenswerter Ausführung mit Wilhelm Bergers etwas zerpflückter H-dur-Klaviersonate op. 76 bekannt und hatte zu trefflichen Mitwirkenden für F. W. Rusts d moll-Sonate und für Schuberts Es-dur-Trio den Hamburger Konzertmeister Ottokar Kopecky und den einheimischen Violoncellisten Robert Hansen gewonnen, und begeisterte Aufnahme fand rechtens wieder Camilla Landi, die diesmal an einem eigenen Liederabend ihre schöne Gesangskunst offenbarte. Tiefste künstlerische Freude rief eine Gewandhaus-Kammermusik hervor, in der nur Werke von Brahms erklangen und das herrliche Horn-Trio und das g-moll-Klavierquartett mit Eugen d'Albert als berufenstem Brahms-Interpreten am Flügel des Meisters allermenschlichstes a-moll-Streichquartett umschlossen. Im vierten Philharmonischen Konzert, dessen Solistin die gefeierte Franceschina Prevosti war, gelangte unter Windersteins Leitung Hugo Wolfs „Penthesilea" zur Uraufführung und wurde mit berechtigtem Interesse aufgenommen. Schlimm war es um das siebente Gewandhauskonzert bestellt, in dem man sich nicht nur einen ganz gewandhausunreifen Petersburger Geiger, Herrn Besekirsky, gefallen lassen musste, sondern auch bei den Orchestervorträgen kleine Versehen und eine wohl mit durch die beängstigenden Vorkommnisse beim Tschaikowskyschen Violinkonzert hervorgerufene Nervosität und Derbheit der Ausführung zu bemängeln hatte. Webers Euryanthen-Ouvertüre und Wagners „Eine Faust-Ouvertüre" verkümmerten unter solcher Behandlung, und erst bei den drei letzten Sätzen der e-moll-Symphonie von Brahms standen Dirigent und Orchester wieder auf Gewandhaushöhe. Das Auftreten des Hofkapellmeisters Franz Mikorey und der Dessauer Kapelle im vierten Eulenburg-Konzert brachte namentlich hinsichtlich des im vorigen Jahre mit so grosser Reklame in Szene gesetzten jungen Dirigenten eine grosse Enttäuschung! Herr Mikorey scheint einer jener Kapellmeister zu sein, die nicht die Partitur im Kopfe, sondern den Kopf in der Partitur haben und denen somit eine geistig-freie Interpretation versagt bleiben muss. Das Orchester

war zu dünn für die Alberthalle, und Cornelius' „Barbier-Ouverture", Liszts „Tasso" und Beethovens „Siebente" blieben daher ziemlich eindruckslos. Herr Loritz trug dazwischen mit sympathischem Stimmklang den „Schiller-Hymnus" von Richard Strauss und Loewes Balladen-Cyklus „Gregor auf dem Stein" vor. Arthur Smolian.

LONDON: Es geht ein Singen und Klingen durch die Riesenstadt. Die grossen für die grellfarbigen Plakate bestimmten Mauern, Giebel und Dächer sind so vollständig bedeckt mit Lockungen, Musik zu hören, dass, wenn der italienische König mit seiner Gemahlin in diesen Tagen durch London ziehen wird, er die britische Metropole schier als Polyhymniens Winterpalast ansehen mag. „Die Masse muss es bringen," dieses Motto scheint bei unseren Entrepreneuren das wichtigste künstlerische Stichwort. Durchschnittlich laden zwei Konzertgeber die Freunde der Kunst täglich in je eine der grossen Musikhallen der Hauptstadt, das macht per Tag mindestens acht bis zehn Veranstaltungen. Kein Wunder, dass mit Ausnahme wirklich hervorragender Darbietungen das Freibillet in Permanenz erklärt ist. Tout comme chez nous! Von den Veranstaltungen, die der Erwähnung wert erscheinen, sei diesmal eines Konzertes gedacht, das zwei deutsche Männergesangvereine zum besten des deutschen Hospitals in dem vornehmsten Konzertsaal Londons, der St. James's Hall darboten. Der materielle Erfolg war dank dem unerschöpflichen Wohltätigkeitssinne der deutschen Kolonie ein glänzender, der künstlerische ein sehr befriedigender. Die beiden Chöre, „Freundschaft" und „West London" genannt, zeigten unter ihrem tüchtigen Leiter, Herrn Sondermann, eine löbliche künstlerische Disziplin und eine nicht geringe Intelligenz. Man darf das soziale Moment nicht ausser acht lassen, wenn man den Leistungen gerecht werden will. Die Mitglieder sind meist Handwerker und junge Kaufleute, die sich die wenigen Stunden zur Übung mit Mühe und strenger Selbstzucht absparen müssen. Der Vortrag, namentlich der Volkslieder, erinnerte an die besten Muster. — Die Richter-Konzerte haben wieder begonnen und dieselbe freudige Teilnahme gefunden, die ihnen nun all die Jahre hindurch treu blieb. Auch die Kruse-Konzerte, die im vorigen Jahre einen künstlerischen, aber sehr geringen geschäftlichen Erfolg fanden, scheinen diesmal einen grösseren Kreis anzuziehen. Berlioz ist unter der Ägide von Richter wie von Weingartner die Mode des Tages. Freilich nur die Mode, denn so recht tief gehen die Spuren des französischen Meisters in die grosse Masse nicht. Es war übrigens interessant, die beiden deutschen Orchesterleiter zu vergleichen; für den gesunden Dr. Richter schien Berlioz weniger zu taugen, als für seinen feinfühligen Kollegen Weingartner. — Kubelik, Busoni, Leonard Borwick, Josef Hofmann und ein ganzes Heer von kleineren Göttern und Götzen stehen auf dem täglichen Programm und verheissen bis in die Weihnachts-Woche ein singendes, klingendes Heer von grossen, mittleren und kleinen Genüssen. A. R.

MAGDEBURG: Der Monat November lieferte eine reiche Ausbeute an geistlicher Musik. Der Brandtsche Gesangverein führte unter Musikdirektor Brandt mit der Herzog in trefflicher Weise Haydns Schöpfung auf und der Kirchengesangverein unter Musikdirektor Kauffmann mit der Geller-Wolter und anderen Solisten das Requiem von Georg Henschel: ein geist- und gemütvolles, grosszügiges Werk, tiefergreifend in seinen Einzelheiten. Auch hier war ein voller Erfolg festzustellen. — Im „Kaufmännischen Verein" hörte man u. a. ein neues kleineres, lustiges Werk von Waldemar von Baussnern (noch Manuskript), eine Ouvertüre nach dem Motto: „Treibt der Champagner das Blut erst im Kreise". Eine feurige vino d'Asti spumante Melodie taucht inmitten übermütig witziger Orchesterklänge auf, ein Symposion bildet den Schluss: eine feine und geistvolle Arbeit. — Godowsky sass am Flügel während des Konzertes von Saint-Saëns. Im letzten Harmoniekonzert hörte man Prof. Heerman das Violinkonzert von Strauss spielen: eine Meistergeige und ein Meistergeiger. — Joachim und d'Albert gaben einen Sonatenabend und wurden sehr gefeiert. Max Hasse.

MAINZ: Wie auch anderwärts hat unser Konzertleben in der neuen Saison wieder eine quantitative Steigerung aufzuweisen. In Zahl und Gestalt gleich geblieben sind eigentlich nur die städtischen Symphoniekonzerte, während die Zahl der grossen Choraufführungen der Mainzer Liedertafel auf sechs gestiegen ist, drei Konzerte für die Mitglieder und drei Volkskonzerte. Zu den sechs Kammermusikveranstaltungen der Liedertafel, die teils durch das Heermannsche Quartett, teils durch die hiesige Quartettvereinigung ausgeführt werden, sind noch zwei Abende Kammermusik für Bläser hinzugekommen. Rechnet man dazu nun noch die Fülle von Solisten-, Kirchen-, Männerchor- und sogar Pianolakonzerten, so kann man sich immer nur wundern, woher alle die Leute kommen, die diese Fülle der Musik auf sich wirken lassen, denn über schlechten Besuch der meisten dieser Konzerte kann man nicht klagen. Aber auch qualitativ kann ich gutes berichten. Die drei bisher stattgefundenen Symphoniekonzerte unter Emil Steinbachs Leitung brachten neben bewährten Werken unserer Grossmeister auch verschiedene moderne und zwar mit bestem Erfolg; so neben der bereits früher aufgeführten c-moll-Symphonie von Glazounow, Tschaikowsky's leidenschaftliche und glühende Tondichtung „Francesca da Rimini". Einen sehr guten Eindruck machte auch Boehes Odysseus (I). Das klangschöne und von natürlichem Empfinden getragene Werk fand eine ganz vortreffliche Wiedergabe. Dasselbe gilt auch von Dohnanyi's Symphonie, die Steinbach schon in voriger Saison mit Erfolg aufgeführt hatte. Fast noch besser gefiel der Komponist als Pianist. Er spielte Beethovens G-dur-Konzert ganz vortrefflich. Von den übrigen Solisten interessierte besonders Edith Walker. — Im ersten Quartettabend der Liedertafel wirkte vor allem Verdi's Quartett durch eine geradezu meisterhafte Vorführung seitens Heermann und Genossen; im darauffolgenden Abend der Mainzer Vereinigung trat neben dem Streichquartett zum ersten Male die neue Bläservereinigung erfolgreich mit Beethovens Es-dur Sextett auf. — Das erste Chorkonzert der Liedertafel brachte Händels F-durKonzert für Orgel und Orchester, von Dr. Reimann (Berlin) ganz wunderbar gespielt, Glucks Orpheus, in dem Therese Behr die Titelpartie mit dramatischer Lebendigkeit und dem ganzen Klangzauber ihrer edlen Stimme durchführte, von Marie Blanck-Peters (Eurydice) und Frl. Hubert (Amor) aufs beste sekundiert. Als Novität erschien in diesem Konzert Fritz Volbachs „Raffael" für Chor, Orchester und Orgel unter des Komponisten Leitung zum ersten Male in all seinen Teilen. Dr. Fritz Volbach.

METZ: Der „Metzer Konzertverband" veranstaltete eine Aufführung des Verdischen Requiems. Zweck und Ziel des Verbandes ist Metz, die westlichste Stadt Deutschlands, zu einer Musikstadt von Rang und Bedeutung emporzuheben. Die begeisterte Aufnahme dieser Idee von seiten aller Bevölkerungsschichten, das freudige, opfermutige Mitwirken der zum Teil vorzüglichen Militärkapellen, die Besetzung der Dirigentenstelle mit einer ersten Kraft, das alles half dem Verband durch die ersten, kritischen Jahre hindurch und verschaffte uns eine Requiemaufführung, die das Bestehen des Verbands als zweifellos gesichert erscheinen liess. Chor und Orchester, aus über 400 Personen bestehend, war von grösster Reinheit und Präzision. Unter den Solisten boten Dr. Kraus und Tilly Hinken-Kahnbley makellose Leistungen. Der Dirigent Walther Unger erwies sich als ein durchaus sicherer, grosszügiger Führer. Otto Weil.

NEW YORK: Unsere Konzert-Saison eröffnete Hermann Hans Wetzler mit seinem ersten Symphonie-Konzert. Programm: Siebente Symphonie von Beethoven, Mazeppa von Liszt, Violin-Konzerte von Mozart in Es-dur und Saint-Saëns in f-moll (Jacques Thibaud). Wetzler hat ein ganz ausgezeichnetes Orchester ersten Ranges engagiert und es durch sorgfältige Proben trefflich geschult. Seine Leistungen sind viel reifer als in voriger Saison, nur neigt er etwas zu sehr zum Verlangsamen der Tempi, besonders im Trio des Beethovenschen Presto. Mazeppa gelang vorzüglich. Thibaud ist ein Geiger,

wie man ihn selten antrifft. — Die „Abschiedskonzerte“ von Adelina Patti waren ein künstlerisches Fiasko. — Das Kneisel-Quartett spielte in seinem ersten Konzert vor ausverkauftem Hause Schuberts d-moll-Streich-Quartett und eines in G-dur, op. 15 von A. Kopylow, dazwischen trugen Harold Bauer und Alwin Schroeder die A-dur Cello-Sonate von Beethoven meisterlich vor. Kopylows Quartett ist eine tüchtige Arbeit, aber nicht mehr. Es fehlt an jeglicher Inspiration. Die Themen sind nicht fesselnd. Seit die vier Künstler aus dem Bostoner Orchester ausgetreten sind, scheinen ihre Leistungen noch zu wachsen. — Richard Arnold spielte mit seiner Vereinigung im ersten Liederkranz-Kammermusik-Konzert das Quartett in F-dur op. 96 von Dvořák und ein Sextett-Divertimento op. 53 von Gernsheim. — Einen grossen, echten Erfolg hatte der junge blinde Violinist Edwin Grasse, der nach seinen europäischen Triumphen in der Heimat debutierte. Er ist ein ausgesprochenes Talent. In seinem ersten Konzert mit Orchester (Wetzler) in Carnegie Hall spielte er die Konzerte in E-dur von Bach, D-dur von Brahms und die Schottische Phantasie von Bruch mit glänzender Technik und viel Innigkeit. — Stürmisch gefeiert wurde Edouard Colonne, der das erste Konzert der Philharmonischen Gesellschaft leitete. In der Ouvertüre „Patrie“ von Bizet, einem, wenn auch nicht gerade hervorragenden, so doch äusserst interessanten Werke, und in der „Fantastischen Symphonie“ erwies sich Colonne als Dirigent ersten Ranges. Thibaud war wieder der Solist und hatte einen Riesenerfolg, trotzdem er das stellenweise langweilige Konzert in F-dur, op. 20 von Lalo spielte. — Julius Lorenz brachte im Arion-Konzert die Ouvertüre „Römischer Karneval“ von Berlioz und den „Karfreitags-Zauber“ mit gutem Gelingen zur Aufführung. — Zum erstenmal erschienen hier auf einem Programm Kompositionen von Hugo Wolf. Der amerikanische Tenorist Kelley Cole sang in seinem Recital fünf Lieder des hier noch gänzlich unbekannten Komponisten, konnte aber, obgleich er eine hübsche Stimme besitzt, infolge vollkommener Verständnislosigkeit für den Inhalt und ungewöhnlich schlechter Aussprache des Deutschen es zu keinem Erfolge bringen. Arthur Laser.

NÜRNBERG: Unser philharmonischer Verein spart, und das ist nicht nur sein künstlerischer Schaden; bei den Solisten fehlen die Namen, die bei dem „grossen Publikum“ (und das füllt doch schliesslich die Säle und Kassen) zugkräftig sind, und die Programme entbehren jeden Reizes. Hermine Bosetti sang im ersten Konzert, sicher und gut, aber nicht ganz mit dem Herzen, und Frau Langenhan-Hirzel meisterte in ihrer nervös-leidenschaftlichen und persönlichen Art das Klavier. Kapellmeister Bruch konnte seine ganze Kunst, moderner Musik eigenes Leben einzuhauchen, erst im Orchestervereinskonzert beweisen, wo er S. v. Hauseggers „Barbarossa“ technisch und geistig hervorragend herausgebracht hat. J. S. Bachs Konzert No. 6 für Soli und Orchester hätte bis auf den Schlusssatz weniger pedantisch-würdig aufgefasst werden können. Warum so viele Dirigenten bei dem Namen „Bach“ sofort eine Miene annehmen, als wenn sie selbst Perrücken trügen und als wenn dieser Seelenmeister niemals ein herzliches, fröhliches Gesicht gemacht hätte! Ferner sang noch Ella Tordek und fand dank mancher ausserhalb der Kunst stehenden Vorzüge reichen Beifall. An demselben Abend versündigte sich der zweite Kapellmeister unserer Oper B. Hartl an Webers Konzertstück. Bruch spielte mit seinen Philharmonikern Svendsens frische und gut instrumentierte Symphonie in D und wusste der Goldmarkschen „Sakuntala“ frischen Farbenzauber zu schenken. Von Sängern hörten wir noch Ludwig Hess mit einem prachtvollen Liederabend und Bertram mit seinen grandiosen Leistungen als Wagnersänger. Von den mitwirkenden Pianisten Bruno Hinze-Reinhold und Alex. Dillmann ist der letztere unzweifelhaft der bedeutendere und interessantere. — Das Kaimorchester hat uns unter Weingartner Brahms' II. gebracht. Liszts „Mazeppa“ wirkte danach doch nur wie effektvolle Dekoration und das Publikum hat sich an Mendelssohns „Sommernachtstraum“ am meisten

erfreut. Im zweiten Konzert, einer antizipierten Berliozfeier, dirigierte Peter Raabe den Harold und die Fantastische. Den Violapart hat Hermann Ritter wieder einmal unübertrefflich gespielt. Endlich noch ein Konzert des Vereins für klassischen Chorgesang! Programm: zwei Kantaten von Bach und Bruckners Te deum. Infolge einer ungeschickten, akustisch unmöglichen Aufstellung in der Lorenzkirche ist ein abschliessendes Urteil ausgeschlossen. Schade jedenfalls um die Mühe und Arbeit. Gehört hat man Organisiertes, Abgestuftes und machtvoll Hinreissendes fast gar nicht; alles wurde von den ungeheuren Säulenwölbungen unbarmherzig verschlungen. Dr. Flatau.

PARIS: Während bei Lamoureux, nach der hier herrschenden Unsitte, ein Akt der Götterdämmerung die Saison eröffnete, wurde im Chatelet Berlioz gefeiert, zuerst durch die Fantastische Symphonie, dann durch seine zum Teil uninteressanten Ouvertüren, deren eine jedes Programm einleitet. Colonne's Reise nach Amerika gab uns Gelegenheit, in dem bekannten Komponisten Pierné einen schwungvollen und sicheren Dirigenten zu erkennen. Die von ihm geleitete Symphonie von Franck war auch eine Gedenkfeier, das Lamento für Allerheiligen Tag des eben verschiedenen Joncières leider in doppeltem Sinne ein Gelegenheitsstück. Von Novitäten hörten wir bei Chevillard eine fleissig gearbeitete Symphonie von Wittkowsky, eine nicht reizlose symphonische Dichtung von Busser „Herkules im Hesperidengarten"; bei Colonne das farbenreiche Tongemälde von Glazounow „Stenka-Razin" und ein von Capet glänzend gespieltes Violinkonzert von Gernsheim, das sich durch melodischen Reiz und solide Faktur auszeichnet. Zu erwähnen ist, dass man hier im Begriff ist, Liszt zu entdecken: wie zuvor die Faust-Symphonie, begegneten nun „Les Préludes" einem warmen Empfang bei Publikum und Presse. Es gibt wohl auch für die Toten eine Mode! Sigismund Stojowski.

PRAG: Konzerte und kein Ende! Die deutsche Philharmonie brachte, von Leo Blech dirigiert, eine Programm-Symphonie in d-moll von Dr. Georg Göhler, worin sich der zweite „Verführung" betitelte Satz, ein Walzer (statt der Menuett) und der vierte „Trauer und Trost" als wertvoll erwiesen. Solistin war Frau Schumann-Heink. Sie langweilte mit einer faden Arie von Bruch und enthusiasmierte mit „alten, lieben Liedern". Man sagt, sie liebe Schubert. Verleumdung! Über den ersten Band des Schubertalbums scheint die Liebe nicht hinauszureichen. — Von Geigern hörten wir in letzter Zeit Hubermann, Ysaye und Ondřicek. Drei „gute Meister". — Aufsehen erregte der eminente Kontrabassvirtuose Prof. Kussewitzki aus Moskau. — Im Schulvereinskonzert fand das Vokalquartett Jong-Behr-Hess-Eweyk mit Schumanns „Spanischem Liederspiel" und Brahms „Zigeunerliedern" nicht die gebührende Würdigung. — Der stark dezimierte Singverein erfreute wiederum durch ein sehr gutes Programm (Morley, Tuma, Rietsch, Wolf). Hugo Wolf selbst ist hier vollends Mode geworden, wie der massenhafte Besuch des Wolfabends der „Urania" bezw. dessen Wiederholung zeigte. Als moderne, intelligente, leider stimmlich unzulängliche Liedersängerin stellte sich M. Ruben vor. Einen Riesenerfolg hatte das Bertramkonzert, trotz des nicht sehr geschmackvollen Programmes (Eulenburg, Bohm, Wagnerfragmente). Die Tschechen führten zur Vorfeier von Berlioz' 100. Geburtstag „Fausts Verdammung" auf. Deutscherseits spielte man in der Philharmonie zu seinen Ehren die „Fee Mab" und den Rakoczymarsch. Dr. R. Batka.

RIGA: Ein mächtiger Ansturm von Konzerten hat sich hier in den letzten Wochen vollzogen und zwar gab es nicht nur Lieder- und Klavierabende, unter denen namentlich die von Lula Mysz-Gmeiner, Sofie Menter und des in seiner Art unübertrefflichen Moriz Rosenthal interessierten, sondern auch Kammermusik- und Orchesterkonzerte waren in reichem Masse vertreten. Leider aber musste das Brüsseler Streichquartett mit seinem wundervoll abgeklärten Ensemble vor leerem Hause spielen und auch die vorzüglichen orchestralen Darbietungen der Lemberger Philharmoniker eroberten sich

erst nach und nach die Gunst unseres Publikums. Unter Leitung ihres Dirigenten Czelansky veranstalteten die demnächst wiederkehrenden Lemberger etwa 10 Konzerte und brachten Tondichtungen von Beethoven, Tschaikowsky, Berlioz, Wagner und Strauss mit durchschlagender Wirkung zu Gehör. Das Programm wurde zuweilen durch ungereimte Einschaltung minderwertiger Kompositionen nachteilig beeinflusst. Carl Waack.

ROTTERDAM: Haydns „Jahreszeiten" fanden durch den gemischten Gesangverein „Excelsior" eine vortreffliche Wiedergabe. Musikdirektor Bernard Diamant hatte sie mit grosser Sorgfalt vorbereitet und leitete die Aufführung mit imponierender Sicherheit. Von den Solisten zeichneten sich besonders aus: Alida Oldenboom-Lütkeman und W. Renaud (Tenor). „Gemengd Koor" (Dirigent Georg Ryken) hat mit Erfolg Emile Wambachs „Yolande" zur Aufführung gebracht. Otto Wernicke.

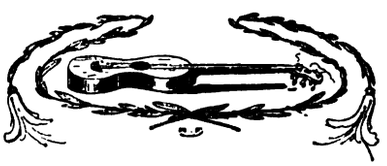
SARAGOSSA: Unter der trefflichen Leitung von Kapellmeister Alonso Cordelas, der seine musikalische Ausbildung in Deutschland erhalten hat, fand ein Konzert statt, bei dem u. a. das Vorspiel zu „Lohengrin" und die „Jota Aragonesa" von Glinka unter grossem Beifall zu Gehör gebracht wurden. R. W.

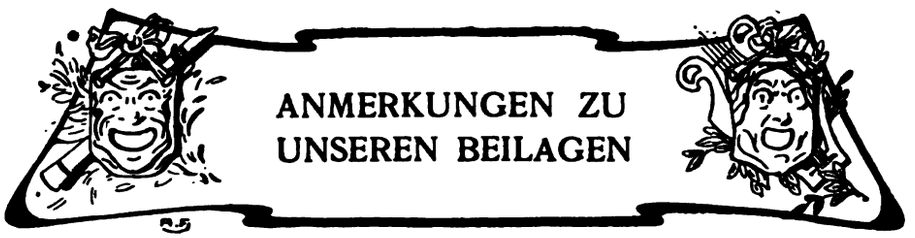
WIEN: Die Wiener Philharmoniker haben sich entschlossen in dieser Saison auch einmal russisch zu kommen. Sie beriefen dazu den Direktor des Moskauer Konservatoriums, W. J. Safónoff zur Leitung ihres zweiten Abonnementskonzertes. Er stellte ein Programm von durchweg russischen Kompositionen zusammen. Eine c-moll Symphonie von Alexander Glazounow machte den Anfang. Sie zeigt in allen Sätzen konstant nach Westen, ist eine vortreffliche Arbeit und enthält Erfindung genug, um das Interesse während des Hörens nicht erlahmen zu lassen. Einen tieferen Eindruck, der als gewonnene innere Erfahrung dauernd nachwirkt, wird niemand von ihr empfangen. Individueller, wenn auch weniger magistral, voll hübscher Klangwirkungen und Berliozscher Orchesterscherze ist Rimsky-Korsakoffs „Scheherazade". Sowohl das ungewohnte aber fesselnde Programm als der Dirigent erregten das Interesse des Publikums. Safónoff ist als Orchesterleiter eine Charakterfigur, ausgezeichnet durch Temperament, Prägnanz der Rhythmik und imperatorische Macht über den Instrumentalkörper. — Im übrigen signalisieren die Programme das Herannahen des hundertsten Geburtstags Berlioz'. Der Wiener Konzertverein bot eine vortreffliche Aufführung der Fantastischen Symphonie, die Gesellschaft der Musikfreunde brachte „Fausts Verdammung" mit Marcella Pregi als Margarete, Raoul Walter als Faust und Gmür als Mephisto. Beide unter der Leitung Ferdinand Loewes, dessen Gewissenhaftigkeit und Verständnis sich in der Darstellung beider Werke wieder bewährte. — Virtuosenproduktionen werden in einer fast beklagenswerten Überzahl geboten. Erfreuliches findet sich freilich darunter. Wenn Ernst von Dohnányi am Klavier sitzt, ist man sicher, Musik aus erster Quelle zu hören. Seine von jedem Raffinement und aller Manier freie, geniale Spielweise entzückte denn auch die Hörer. Liszt's B-a-c-h-fuge, Schumanns „Kreisleriana" erklangen wie an ihrem Geburtstage in der musikalischen Vorstellungswelt ihrer Schöpfer. Emil Sauer versammelte seine grosse Gemeinde und erfocht für Liszts erst in den letzten Jahren gebührend gewürdigte h-moll-Sonate einen grossen Sieg. Sofie Auspitz, wohl die begabteste unter den Wiener Klavierspielerinnen, legitimierte sich als vortreffliche Kammermusikerin in der Violoncellsonate von Brahms, die sie mit Wilhelm Jeral zu vollendetem Vortrag brachte, und glänzte durch ihren schönen, gesangvollen Anschlag in Sauers musikalisch glatter Klaviersonate. — Wera Schapira, die vor zwei Jahren als Wunderkind viel versprach, hat bei ihrem Wiederauftreten in einem eigenen Konzert noch mehr gehalten. Es bleibt nur zu sagen, dass das fünfzehnjährige Mädchen Bachs grandiose Goldbergvariationen nicht nur mit nie versagender Gedächtnistreue, sondern auch rythmisch lebendig, das Stimmengewebe mit voller Klarheit blosslegend spielte. Als Liedersängerin fand

Helene Staegemann auch in diesem Jahre viele Sympathieen. Über ihren feinen Vortragsgeschmack hinaus trägt sie ihre Begabung bis zu tieferen Wirkungen, die sie mit Liedern wie Cornelius' „Untreu“ und Schuberts „Nacht und Träume“ erzielte. — Willy Burmester gewinnt in immer höherem Grade die Gunst der Musikfreunde durch seine Meisterschaft und Virtuosität auf der Geige. — Als halbes Kuriosum ist das Konzert des Kontrabassvirtuosen Eduard Madenski zu erwähnen. Dieser Nachfolger Bottessini's ist ein grosser Meister auf seinem Instrument und als solcher in der Lage, ihm auch Wirkungen abzunötigen, die seiner Natur nicht gemäss sind. Es ist schwer, Grundmauern ohne Oberbau zu architektonischer Wirkung zu bringen. Der Reichtum seines Programms an Serenaden, Pastoralen, Souvenirs und Reverieen liess schliesslich den Wunsch aufkommen, zur Abwechslung einen Elefanten weinen zu sehen. Gustav Schoenaich.

WÜRZBURG: Das musikalische Leben Würzburgs ist unbedingt beherrscht von der Kgl. Musikschule, die ihren Ruhm, trotz bester alter Traditionen den akademischen Zopf nicht aufkommen zu lassen, bewahrt. Den besten Beweis hiefür liefert der Leiter des Instituts Hofrat Dr. Kliebert wieder eben mit einer Aufführung von Wolfrums „Weihnachtsmysterium“, wobei die moderne Anordnung des Klangkörpers mit verdecktem Orchester erfolgreich zur Anwendung kommt. In einem früheren Konzert spielte das hier sehr beliebte Böhmen-Quartett. Von Privatkonzerten wirbelte ein Symphoniekonzert Weingartners etwas Staub auf, da er am Konzertabend den wochenlang vorher bestimmten Saal refüsierte und einen anderen Raum wählte. In der Sache hatte Weingartner wohl Recht, die Form veranlasste aber bittere Kritik. Dr. Kittel.

ZÜRICH: Ob wohl irgendwo bei 150000 Einwohnern eine grössere Interessenlosigkeit Konzerten gegenüber zu finden ist, wie in Zürich? Wenn der akkreditierte Häusermannsche Privatchor neben andern Delikatessen Hans Hubers Liederzyklus „Sangeslust“, also einheimische Vertonung bester einheimischer Dichtung, vor leeren Bänken singen muss, so charakterisiert das die Situation. Der sich sehr schön und vielseitig entwickelnde Organist Isler konnte von Glück sagen, dass die Kirche, in der er uns mit mehreren selten gehörten Werken bekannt machte, leidlich gefüllt war, und den Vogel schoss in dieser Hinsicht der Liederabend von Nina Faliero-Dalcroze ab, in dem uns die geschickte Sängerin speziell durch Interpretation französischer graziöser Kompositionen ihres Gatten entzückte. Natürlich ist das Stammpublikum der Tonhalle-Symphoniekonzerte stets in alter Vollzahl vorhanden und fand sich auch zum Teil bei der Wiedergabe von Berlioz' „Totenmesse“ ein, mit der der junge Berner Andreä als Nachfolger Hegars in der Leitung des gemischten Chors Triumphe feierte. Ferner kann hier noch, da wir nun einmal die patriotische Saite erklingen liessen, Hans Richard erwähnt werden, ein Klaviervirtuos von zweifellos grosser Zukunft. Dagegen konnten trotz Hegars genialer Interpretation weder Dvořáks Symphonie „Aus der neuen Welt“ noch Weingartners raffinierte zweite Symphonie Erfolg erzielen. Einen reicheren errang sich die Sopranistin Münchhoff, deren frische wohlgebildete Stimme lebhaften Eindruck machte. W. Niedermann.





Als Illustration zur Studie Th. von Frimmels bringen wir die Abbildung des Beethoven-Medaillons, das vermutlich von Jacques Edouard Gatteaux herrührt.

Das folgende Blatt zeigt uns das Schwarzspanierhaus in Wien, das Beethoven vom Oktober 1825 an bewohnte. In dem von spanischen Benediktinermönchen einst erbauten Hause fand der Meister, der allein von 1822 bis Oktober 1825 nicht weniger als acht Mal die Wohnung gewechselt hatte, endlich ein ihm zusagendes Heim, in dem er auch am 26. März 1827 gestorben ist. Erfreulicherweise verwirklicht sich der anfängliche Plan, das Gebäude abzubrechen, anscheinend nicht; das Stift Heiligenkreuz als Eigentümer des Hauses will die darin enthaltenen Bestandteile der ehemaligen Wohnung Beethovens der Gemeinde Wien zur Errichtung eines Beethovenzimmers übergeben; ein anderer Plan geht dahin, den Teil, der die Wohnung enthielt, beim Neubau in unverändertem Zustand zu erhalten. Einstweilen hat am 15. November im Schwarzspanierhaus eine von der Gemeinde Wien veranstaltete Gedenk- und Abschiedsfeier stattgefunden.

Auf der nächsten Beilage erblicken wir das Stuttgarter Liszt-Denkmal von A. Fremd (cf. die Notiz von Dr. Karl Grunsky Heft IV, Seite 294) nach einer Photographie, die uns die Stifterin, Frau Johanna Klinckerfuss, in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt hat.

Zum Gedenkblatt von Dr. Wilhelm Altmann (Heft IV, Seite 282 u. 283) gehört das Porträt Joseph Mayseders.

Den Namen eines anderen, noch unter uns weilenden Meisters der Geige lesen wir auf der Reproduktion eines alten Programms: am 16. November 1843 trat „Herr Joseph Joachim aus Wien“ zum erstenmal vor das Publikum der Gewandhauskonzerte.

Am 23. November waren fünfzig Jahre seit dem Ableben von Friedrich Schneider vergangen. Wir veröffentlichen einen Brief im Faksimile, der sehr interessante Streiflichter auf den Charakter des Schöpfers des früher so hochgestellten Oratoriums „Das Weltgericht“ wirft.

Zwei unlängst verstorbene Komponisten führen uns die folgenden Blätter im Bild vor: den Franzosen Victorin de Joncières und den Italiener Crescenzio Buongiorno.

Unsere diesmalige Musikbeilage hat Felix Weingartner zum Autor. Das hübsche Lied nach den Worten von Martin Greif ist dem Cyklus „Mädchenlieder“ op. 32 entnommen.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.
Alle Rechte, insbesondere des der Übersetzung, vorbehalten.
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin SW. 11, Luckenwalderstr. 1. III.

Ill. 6

BEETHOVEN-MEDAILLON
vermutlich von Jacques Edouard
o o o Gatteaux o o o

DAS SCHWARZSPANIERHAUS IN WIEN

DAS STUTTGARTER LISZT-DENKMAL VON A. FREMD

JOSEPH MAYSEDER
†21. NOVEMBER 1863

Siebentes
ABONNEMENT-CONCERT

im Saale des Gewandhauses zu Leipzig,

Donnerstag, den 16. November 1843.

Erster Theil.

***Militär-Symphonie* von Jos. Haydn.**

***Recitativ und Arie* aus der Schöpfung v. J. Haydn, gesungen von Miss Birch.**

And God said:

Leth the earth bring forth grass, the herb yielding seed, and the fruit tree yielding fruit, after his kind, whose seed is in itself upon the earth, and it was so.

Arie.

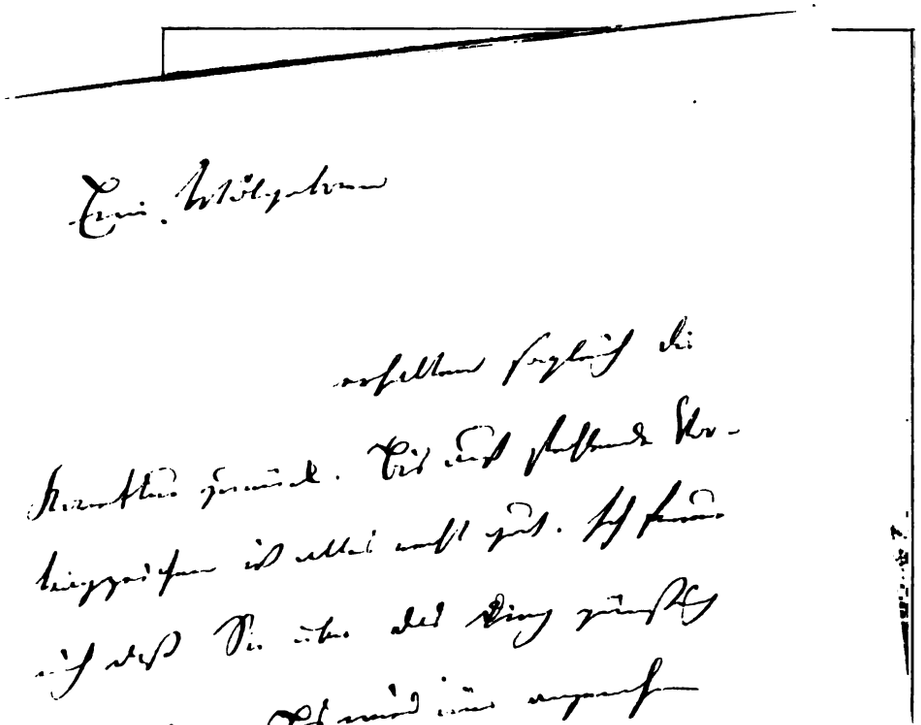
With verdure clad the fields appear,
Delightful to the ravish'd sense;
By flowers sweet and gay
Enhanced is the charming sight.
Here breathe their sweets the fragnant herbs
Here shoots the healing plant
By loads of fruit th'expanded boughs are pressed.
To shady vaults are bent the tufty groves
The mountains brow is crown'd with closed wood. —

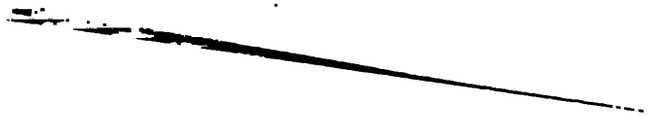
***Fantasie* über Motive aus Othello für die Violine von Ernst, vorgetragen von Herrn Joseph Joachim aus Wien.**

III. 6

PROGRAMM MIT DER ANZEIGE DES ERSTEN AUFTRETENS VON JOSEPH JOACHIM IM GEWANDHAUS

Aus dem Musikhistorischen Museum des
Herrn Fr. Nicolas Manskopf, Frankfurt a. M.





Ill. 6

VICTORIN DE JONCIÈRES
† 26. OKTOBER 1903 o o

CRESCENZIO BUONGIORNO
†7. NOVEMBER 1903

III. 6

BARBARAZWEIGE

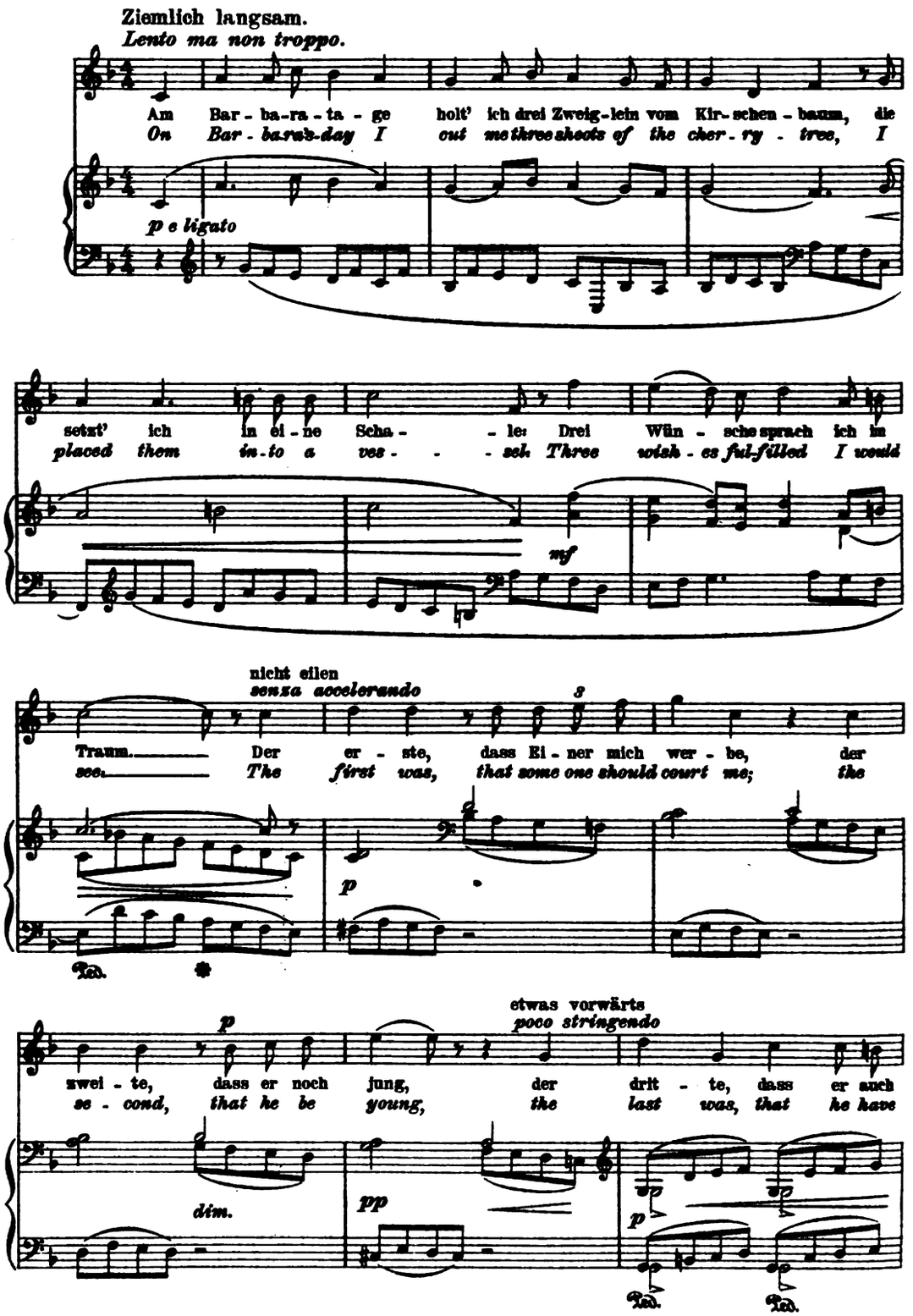
Gedicht von Martin Greif
Für eine Singstimme mit
Klavierbegleitung komponiert

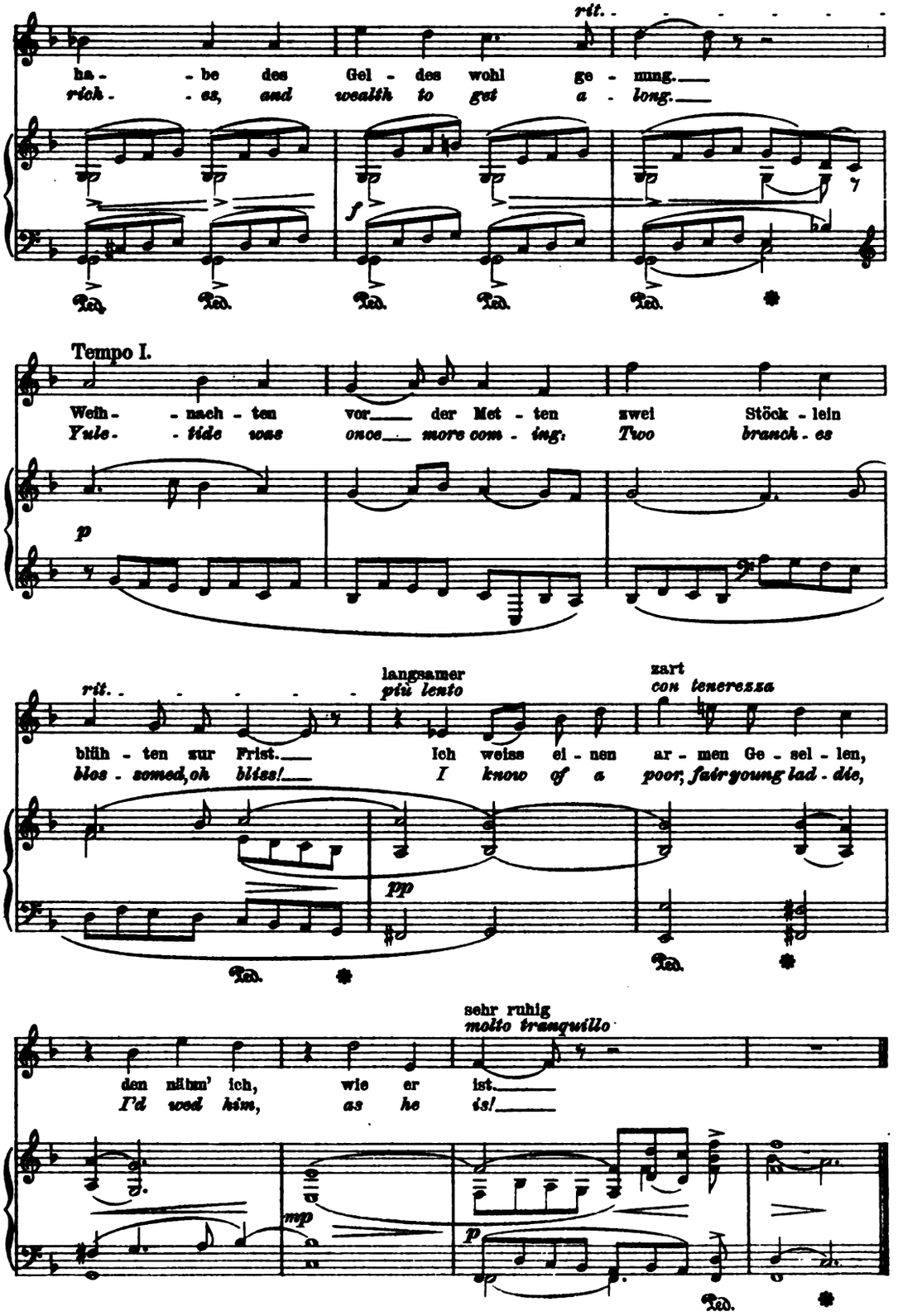
von

FELIX WEINGARTNER

Op. 32 N° 2

Mit Genehmigung des Verlages
BREITKOPF & HÄRTEL LEIPZIG


Ziemlich langsam.
Lento ma non troppo.
Am Bar-ba-ra-ta-ge holt' ich drei Zweig-lein vom Kir-schen-baum, die
On Bar-bara's-day I cut me three sheets of the cher-ry-tree, I
p e ligato
setzt' ich in ei-ne Scha- -le: Drei Wün-sche sprach ich in
placed them in-to a ves- -sel. Three wish-es ful-filled I would
mf
nicht eilen
senza accelerando
3
Traum. Der er-ste, dass Ei-ner mich wer-be, der
see. The first was, that some one should court me; the
p
Ped.
etwas vorwärts
poco stringendo
p
zwei-te, dass er noch jung, der drit-te, dass er auch
se-cond, that he be young, the last was, that he have
dim.
pp
p
Ped.
Ped.



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK

F. A.

III. JAHR HEFT 6

Zweites Dezemberheft

Breitkopf & Härtel

Für Weihnachten.

Soeben erschienen:

	ℳ
Familienfeste. Ausgewählte Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung für frohe und ernste Gedenktage.	3.—
Jungbrunnen Band II. Sammlung der schönsten Kinderlieder mit Klavierbegleitung. Herausgegeben v. *C. Reinecke.*	3.—
Weltliches Gesangbuch für Schule und Haus. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Herausgegeben v. *Fr. Friedrichs.* (Veröffentlichung der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg.)	4.—

Früher erschienen:

Beliebte Albums für Klavier.

Herausgegeben von **Carl Reinecke.**

Bach (2 Bände) — Beethoven (2) — Cherubini — Chopin (2) — Corelli — Couperin — Cramer — Gluck — Händel (2) — J. Haydn (2) — M. Haydn (Herausgegeben von O. Schmid) — Loewe — Lortzing — Mendelssohn (2) Meyerbeer — Mozart (2) — Schubert (2) — Schumann (2) — Thalberg — Weber (2)

Jeder Band M. 1.50.

Gade — Heller (2) — Henselt — Jadassohn — Liszt — Reinecke — Rubinstein — Wagner (2)

Jeder Band M. 3.—.

Kinderlieder mit Klavierbegleitung in schmucker Ausstattung.

	ℳ
Reinecke, 73 Kinderlieder. 2 Bde. Kl. 4° . . . . . je	3.—
— Dieselben. 2 Bde. Gr. 8°. je	2.—
Hey, 16 Kinderlieder	2.—
— 12 neue Kinderlieder	3.—
Rennes, Lebenslust. 6 zweistimm. Kinderlieder	1.—
— Frühlingsblumen. Einstimmige Kinderliedchen	2.—
Schumann, Op. 79. Liederalbum für die Jugend	2.—
Taubert, 20 Kinderlieder . . .	3.—
Wilhelm (Komponist der „Wacht am Rhein"), 62 Lieder für die heranwachsende Jugend . . .	2.—
Christgabe. Alte u. neue Weihnachtslieder nebst vierh. Weihnachtsmusik. *(C. Reinecke)* . .	3.—
Jungbrunnen Band I. Sammlung der schönsten Kinderlieder. *(C. Reinecke)*	3.—

LEIPZIG
BRÜSSEL
LONDON
NEW YORK

Th. Mannborg Leipzig
Körnerplatz 3/4.

Prämiiert: Antwerpen 1894. Lübeck 1895. Borna 1896. Leipzig 1897. Berlin 1898. **Paris 1900.**

Fabrik für **Harmoniums**

in höchster Vollendung.

Grosser Prachtkatalog mit ca. 90 Modellen in jeder Grösse steht gern zu Diensten.

Die beliebteste
Weihnachtsmusik
enthält der **Musik-Almanach,**
der **gratis** zu beziehen ist
von Otto Wernthal, Musikverlag
in Berlin SW. 12, Charlottenstr. 4.

Wilhelm Menzel, Pianoforte- u. Flügel-Fabrik

Berlin O., Warschauerstr. 58
nahe den Stadt- u. Hochbahnstationen
Warschauerstrasse resp. Warschauerbrücke
in meinen eigenen, neuerbauten
u. bedeutend erweiterten
Geschäftsräumen

Gegründet 1890.
Erstklassige Pianos
in ca. 50 verschiedenen Mustern.
Spezialität: **Pianos und Flügel**
nach Zeichnung in jeder Holzart zu Möbeleinrichtungen
resp. Salonausstattungen passend in künstlerischer Ausführung.
„Janko"-Pianos nach eigenem Patent. ✳ Jahresproduktion ca. 2000 Pianos

HOOFF & Co.
(Inhaber: A. Moscato).
Pianoforte-Fabrik
Skalitzerstr. 104. **Berlin SO.** Skalitzerstr. 104.
Gegründet 1873.
Nur gediegenes Fabrikat. Export nach allen Weltteilen.
Edler Ton, grosse Eleganz, mässige Preise.

Als Weihnachtsgeschenk besonders geeignet.

Illustrierte Geschichte der Musik

von

OTTO KELLER.

Zweite stark vermehrte und vollständig neu bearbeitete **Auflage.**

Mit zahlreichen Textillustrationen, Kunstbeilagen und Notenfaksimiles.

Preis:

in 2 Bänden elegant steif broschiert 15 Mark,
in 2 Prachtbänden gebunden 20 Mark.

Auch in 15 Lieferungen à 1 Mark zu beziehen.

Die Keller'sche Musikgeschichte wurde von der gesamten Fach- und Tagespresse hervorragend günstig beurteilt. Bis auf die neueste Zeit fortgeführt, dürfte sie auf dem Gebiete der Musikgeschichte wohl unbedingt die erste Stelle einnehmen.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oder direkt vom Verlag

Eduard Koch, Verlagsbuchhandlung

München, Arnulfstrasse 26.

Soeben erschienen

neu herausgegeben in geschmackvoll ausgestatteter Gross-Oktav-Ausgabe

mit dem Bildnis des Komponisten

Peter Cornelius.

Weihnachtslieder.

Ein Cyklus für eine Singstimme mit Pftbegl.

1. Christbaum. 2. Die Hirten. 3. Die Könige. 4. Simeon. 5. Christus der Kinderfreund. 6. Christkind.

Op. 8.

Mit deutschem und englischem Text.
(Nur komplett.)

Ausgabe A: für Alt. Ausgabe B: für Sopran.

Broschiert . . . . . ℳ 2.50
In modernem Einband ℳ 3.50

Brautlieder.

Für eine Singstimme mit Pianofortebegl.

1. Ein Myrthenreis. 2. Der Liebe Lohn. 3. Vorabend. 4. Erwachen. 5. Aus dem hohen Lied. 6. Erfüllung.

Op. posth.

Mit deutschem und englischem Text.
(Nur komplett.)

Ausgabe für Sopran. Ausgabe für Alt.

Broschiert . . . . ℳ 3.—
In modernem Einband ℳ 4.—

Die frühere Einzel-Ausgabe kann zum bisherigen Preise weiter bezogen werden.

Verlag von C. F. W. SIEGEL's Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig.

Verlag von Otto Janke, Berlin SW. 11.

Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen

von

Adolf Bernhard Marx.

Nach den neuesten Forschungen bearbeitet und bedeutend vermehrt von **Prof. Dr. Gustav Behncke.** Mit einem Bilde Beethovens, gemalt von A. v. Kloeber.

5. Auflage. Zwei Bände. Lexikon-Format. Feinstes Papier.
Preis Mark 16.–, in zwei Ganzleinenbände geb. Mark 18.20.

Prof. Dr. Behncke, der Schwiegersohn von Marx, hat die 3., 4., 5. Auflage dieses Werkes bearbeitet und vermehrt. Ausser zahlreichen Noten im Text enthält das Werk 9 autographische Beilagen, nebst einem autographischen Briefe Beethovens an Bettina von Arnim-Brentano. Ein Sachregister, das bisher fehlte, ist dieser Auflage beigefügt.

Um Verwechslungen zu vermeiden, verlange man die

Marx-Behnckesche Ausgabe.

Im gleichen Verlage erschien:

Adolf Bernhard Marx,

Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Klavier-Werke.

Mit Berücksichtigung der neuesten Forschungen durchgesehen und mit einem Vorwort herausgegeben von **Prof. Dr. Gustav Behncke.**

3. Auflage. Lexikon 8. Preis Mark 3.—, in Ganzleinen gebunden Mark 4.—.

Über dieses Werk äussert sich Hans von Bülow im zweiten Bande seiner Ausgabe der Klavierwerke Beethovens, 1872, Stuttgart bei Cotta, folgendermassen.

„Der um die technische Aufklärung über den Tondichter, wie kein anderer Deutscher, hochverdiente Ad. Bernh. Marx hat in seiner Arbeit **„Anleitung zum Vortrage Beethovenscher „Klavier-Werke"** ein Büchlein geschaffen, das in jedes Musikers Hand, oder vielmehr Kopf sein sollte ..."

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Verlag von B. Schott's Söhne in Mainz.

Vollständige

Orchester-Partituren

von

Richard Wagner.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Der Ring des Nibelungen.

Das Rheingold. — Die Walküre. — Siegfried. — Götterdämmerung.

Parsifal.

Mit deutschem, französischem und englischem Text.

Ausgaben in Klein-Oktav, je drei Bände

(Rheingold nur zwei Bände).

Preis eines jeden Werkes:

Auf Notenpapier, broschiert M. 24.—.

Auf Notenpapier, gebunden M. 26.—.

Auf Deutsch-China-Papier in je 1 Band gebunden M. 30.—.

Dr. A. Chr. Kalischer Selbstverlag, Berlin W. 35, Körnerstr. 23, I.

Als **Weihnachtsgeschenk** wird empfohlen:

Die Macht Beethovens.

Eine Erzählung aus dem Musikleben unserer Zeit

von **Dr. Alfr. Chr. Kalischer.**

272 Seiten gr. 8°. Elegant broschiert **4 Mark.**

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und vom Verfasser.

Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig

Soeben erschien
die **dritte Auflage** von

Liliencrons
Bunte Beute

Dieser Band enthält die Gedichte und Balladen aus den letzten fünf Schaffensjahren des genialen Lyrikers und kostet elegant gebunden
4 Mark

Verlag von Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig

Als **Weihnachtsgeschenk** sei jedem Wagnerfreund nochmals empfohlen:

Hans von Wolzogens
tiefsinnige Dichtung
Der starke Mann
Preis nur 1 Mark

G. Ricordi & Co., Leipzig, Querstrasse 16.

Milano, Roma, Napoli, Palermo, Paris, London.

Klavier-Auszüge der beliebtesten Opern.

	Klav. u. Ges. dtsch.	Klav. u. Ges. ital.	Klav. allein
Apolloni, L'Ebreo	—	4.80	—
Auber, Fra Diavolo	—	4.—	1.20
— La Muta di Portici (Die Stumme von Portici)	—	4.—	1.20
Beethoven, Fidelio	—	—	—.80
Bellini, Beatrice di Tenda	—	2.60	1.—
— I Capuleti e i Montecchi	—	2.—	—.80
— Norma	—	2.—	—.80
— I Puritani (Die Puritaner)	—	2.40	1.20
— La Sonnambula (Die Nachtwandlerin)	—	2.—	—.80
Boito, Mefistofele	12.—	8.—	4.80
Cimarosa, Giannina e Bernardone	—	3.20	—.80
— Il Matrimonio segreto (Heimliche Ehe)	—	2.80	1.20
Donizetti, L'Ajo nell'imbarazzo	—	2.40	—
— Anna Bolena	—	2.40	1.—
— Belisario	—	2.40	—
— Betly	—	2.—	—
— Don Pasquale	—	2.40	1.—
— Don Sebastiano	—	3.20	1.20
— L'Elisir d'amore (Liebestrank)	—	2.20	1.—
— La Favorita	—	2.40	1.20
— La Figlia del Reggimento (Die Regiments-Tochter)	—	2.—	1.—
— Gemma di Vergy	—	2.—	—.80
— Linda di Chamounix	—	2.40	1.20
— Lucia di Lammermoor	—	2.—	—.80
— Lucrezia Borgia	—	2.—	—.80
— Maria di Rohan	—	2.—	1.—
— Poliuto	—	2.40	1.—
— La Regina di Golconda	—	3.20	1.20
— Roberto Devereux	—	3.20	—
Floridia, La Colonia Libera	—	12.—	—
Flotow, Martha	—	4.80	1.60
Franchetti, Asrael	12.—	12.—	8.—
— Cristoforo Colombo	16.—	12.—	6.40
— Germania	—	12.—	8.—
Gastaldon, Mala Pasqua	—	6.40	—
Gluck, Alceste	—	2.40	—.80
— Armida	—	2.40	1.60
— Orfeo ed Euridice	—	1.60	—.80
Halévy, L'Ebrea (Die Jüdin)	—	6.40	2.40
Herold, Zampa	—	3.20	1.20
Marchetti, Ruy Blas	16.—	9.60	5.60
Mascagni, Iris	12.—	12.—	8.—
Mascheroni, Lorenza	12.—	12.—	—
Mercadante, Il Bravo	—	2.40	—
— Il Giuramento	—	2.—	—.80
Meyerbeer, Dinorah	—	4.40	2.40
— Il Profeta (Prophet)	—	4.80	3.20
— Roberto il Diavolo (Robert der Teufel)	—	3.60	1.40
— Gli Ugonotti (Hugenotten)	—	3.60	1.40
Mozart, Don Giovanni (Don Juan)	—	3.20	1.—
— Il flauto magico (Zauberflöte)	—	3.20	—
— Le Nozze di Figaro (Fig. Hochz.)	—	2.80	—
Nicolaj, Le vispe Comari di Windsor (Die lust. Weiber von Windsor)	—	3.20	—
Pacini, Saffo	—	2.80	1.60
Paisiello, Il Barbiere di Siviglia	—	2.80	—
Pedrotti, Tutti in maschera	—	4.40	—
Pergolesi, La Serva padrona (Magd als Herrin)	—	—.80	—
Ponchielli, La Gioconda	15.—	6.40	4.—
Puccini, La Bohème	12.—	12.—	6.—
— Manon Lescaut	12.—	12.—	8.—
— Tosca	15.—	12.—	8.—
— Le Villi	7.—	5.60	4.—
Ricci, (Frat.) Crispino e la Comare	—	4.—	2.40
Rossini, L'Assedio di Corinto	—	3.20	—
— Il Barbiere di Siviglia	—	2.60	1.—
— La Cenerentola	—	3.20	1.20
— Il Conte Ory	—	3.20	1.20
— La Gazza ladra (Diebische Elster)	—	3.60	1.20
— Guglielmo Tell (Wilhelm Tell)	—	4.40	1.60
— L'Italiana in Algeri	—	3.20	—
— Mosè	—	2.40	1.20
— Otello	—	2.40	1.—
— Semiramide	—	3.20	1.40
Spinelli, A Basso Porto	12.—	12.—	—
Spontini, Fernando Cortez	—	3.20	—
— La Vestale	—	3.20	1.20
Verdi, G., Oberto Conte di San Bonifacio	—	2.80	1.20
— Il finto Stanislao (Der falsche Stanislaus)	—	3.40	1.60
— Nabucodonosor	—	2.80	1.20
— I Lombardi alla prima Crociata (Der Lombarden 1. Kreuzzug)	—	3.20	1.20
— Ernani	—	3.20	1.60
— I due Foscari (Die beiden Foscari)	—	2.80	1.20
— Giovanna d'Arco	—	2.80	1.20
— Alzira	—	2.80	1.20
— Attila	—	2.80	1.20
— I Masnadieri (Die Räuber)	—	2.80	1.20
— Il Corsaro	—	2.40	1.20
— La Battaglia di Legnano (Die Schlacht am Legnano)	—	2.80	1.20
— Luisa Miller	—	2.80	1.20
— Rigoletto	—	4.—	2.—
— Il Trovatore (Troubadour)	—	4.—	2.—
— La Traviata (Violetta)	—	4.—	2.—
— Traviata, Miniatur-Ausgabe 16°	—	—	1.20
— I Vespri Siciliani (Sicilianische Vesper)	—	4.—	2.40
— Aroldo	—	3.20	1.20
— Un Ballo in Maschera (Maskenball)	—	4.—	2.—
— La Forza del Destino (Die Macht des Geschickes)	—	8.—	4.80
— Macbeth	—	6.40	4.—
— Don Carlo	12.—	16.—	6.40
— Aida	12.—	9.60	6.40
— Aida, Miniatur-Ausgabe 16°	2		
— Simon Boccanegra			
— Otello			
— Falstaff	16.—		
Weber, Der Freischütz	—		

Spezialverzeichnisse über Opernmusik, Klavier, Gesang, Mandoline, Orchester etc. etc. stehen zu Diensten und bitten zu verlangen.

Verlag von L. Hoffarth in Dresden.

Brückler, Hugo, **Acht Gesänge** für eine Singstimme und Pianoforte. Nach Handschriften aus dem Nachlasse des Komponisten bearbeitet und herausgegeben von **Reinhold Becker.** No. 1. Biterolf im Lager vor Akkon (Victor von Scheffel). Pr. 1 M. — No. 2. Romeias Lied (Victor von Scheffel). Pr. 80 Pf. — No. 3. „Mein Geist ist trüb" (Lord Byron). Pr. 1 M. — No. 4. „Ich sah die Träne voll und rein" (Lord Byron). Hoch u. tief je 80 Pf. — No. 5. „Es war ein alter König" (Heinr. Heine). Pr. 80 Pf. — No. 6. Morgens (Egon Eber). Pr. 80 Pf. — No. 7. Neuer Frühling. Pr. 80 Pf. — No. 8. Junge Minne (Victor von Scheffel). Hoch u. tief je 1 M.

Döring, C. H., op. 257. **Haiderosen.** Fünf neue Vortragsstücke für das Pianoforte. No. 1. Wanderlust im Maien. — No. 2. Frühling im Walde. — No. 3. Najadentanz am Waldsee. — No. 4. Bei Mondenschein und Sternenglanz. — No. 5. Märchenerzählung. Pr. je 80 Pf.

Erler, Hermann, op. 27. **Drei fromme Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte (Orgel oder Harmonium). No. 1. Bittlied (H. Erler). Pr. 80 Pf. — No. 2. Osterlied (Oskar II. v. Schweden). Pr. 80 Pf. — No. 3. „Wer weiss, woher das Brünnlein quillt" (P. Heyse). Pr. 60 Pf.

— op. 28. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte. No. 1. Rispetti (P. Heyse). Pr. 60 Pf. — No. 2. Mausefallen-Sprüchlein (Ed. Mörike). Pr. 1 M. — No. 3. Das Kind und die Fliege (Ida Hahn). Pr. 1,20 M. — No. 4. Elslein (H. Erler). Pr. 80 Pf.

Roth, Bertrand, op. 5. **Sechs Gedichte** von **Peter Cornelius,** für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 1: Einsamkeit. — „Ich stand am Fenster in der Nacht." — „Ich lag im stillen Zimmer." Pr. 2 M. — Heft II. „Wenn ein Kind im Dunkeln bang." — „Blume im Verwelken spricht." — Versteckte Liebe. Pr. M. 1,80.

Bei **Oswald Mutze in Leipzig** erschien soeben:

Moritz Wirth, **Der Wagnerdenkmalstreit und die Leichnerhetze.**

Mit einem Bilde des **Wagner-Denkmals.**

Umschlag-Pressung den von **Sr. Majestät des Kaisers gezeichneten Wolfram** darstellend.

64 S. gr. Preis 1 Mk.

Der Verfasser verteitigt Leichner, den Errichter des ersten deutschen Denkmals und Organisator der ersten Weltfeier für **Richard Wagner**, der monatelang den Schmähungen einer gewissen Presse ausgesetzt war, mit Grundsätzen und Aussprüchen Wagners, und weist nach, dass die Leichnerhetze nur als letztes Glied eines **langen Sündenregisters Bayreuths** gewesen ist.

Verlangen Sie

≡ **gratis** ≡

unsern neuesten

Verlagskatalog

(Soeben erschienen!)

Schuster & Loeffler

BERLIN SW. 11.

Musik zur Ansicht!

MUSIK JEDER ART

insbesondere **LIEDER**

von

HUGO WOLF

und anderer moderner Komponisten

(eigener u. fremder Verlag) versendet zur Auswahl

K. Ferd. Heekel, Mannheim, Hof-Musikalienhandlung.

Prospekt und Verzeichnisse kostenfrei.

Verlangen Sie gratis unser

Verlags-Verzeichnis

— über Werke von —

Hugo Wolf
Max Reger
Th. Streicher
Rich. Batka

u. s. w.

Vorrätig in allen Buch- und Musikalienhandlungen

Lauterbach & Kuhn
Leipzig

Verlag von Josef Singer, Strassburg i. E.

Hausfrauen!

Staunend billig!

Singers Haushaltungsbuch

ist erschienen, über 200 Seiten stark, elegant gebunden, sehr praktisch

Ehrendiplom, Gold. Medaille, Ehrenkreuz, Höchste Auszeichnung, London 1903

60 Pf.

Reizendes Album als Weihnachtsgeschenk!

Soeben erschien

in neuem Gewande u. prächtiger Ausstattung (starkem Umschlag mit bunter Titelpressung):

Christfestbilder.

Eine Weihnachtsgabe für jung und alt, enthaltend 51 alte und neue Lieder und Klavierstücke für die Weihnachtszeit, leicht ausführbar bearbeitet und zu kleinen Stimmungsbildern zusammengestellt von

CARL KIPKE.

Preis M. 2.—.

Kipkes „Christfestbilder" haben mit den zahllosen, alljährlich den Musikalienmarkt überschwemmenden Weihnachts-Albums und sonstigen, planlos zusammengestellten Weihnachtslieder-Sammlungen nichts weiter gemeinsam, als höchstens und das nur zufällig hier und da den Titel einzelner Stücke. In allem übrigen ist das Werk als etwas ganz vereinzelt in dieser Gattung der Musikliteratur Dastehendes zu bezeichnen. Wiewohl von vornherein als ein zusammengehöriges Ganzes gedacht, kann dennoch jeder einzelne Teil davon herausgenommen und gespielt oder gesungen werden. Die Kipkeschen „Christfestbilder" bestehen aus den beiden Hauptabteilungen „Vor dem Feste" und „Der heilige Abend". Die erstere versinnbildet in kleinen Klavierstücken und Liedern die Festvorfreuden und führt uns in die Spinnstube, in der Grossmutter den lauschenden Kleinen die Geschichte von der Geburt Christi erzählt. Auch der Knecht Ruprecht hat sich eingestellt. In der zweiten Abteilung nimmt das Kapitel „Was das Christkindchen alles brachte" begreiflicherweise den breitesten Raum ein; hier hatte der Autor Gelegenheit, die tausend Kleinigkeiten, an denen ja das Kinderherz hängt, in einigen charakteristischen Vertretern musikalisch zu illustrieren. Trotzdem sind aber dabei die beiden vorangehenden Gruppen „Morgen und Abend, Vorbereitung zur Bescherung" und „Die Bescherung" keineswegs zu kurz gekommen. Auch in ihnen hat Kipke eine Fülle des Anregenden angehäuft. Das ganze Werk, dem als Anhang noch ein paar Neujahrslieder beigegeben worden sind, lässt uns in seinem Autor ebensowohl den erfahrenen Musikpädagogen, wie den warmherzigen Kinderfreund erkennen; die durchaus sinngemässe und wohldurchdachte Anordnung des gesamten Stoffes in den „Christfestbildern" interessiert aber auch den Erwachsenen aufs lebhafteste, wiewohl das schmuck ausgestattete Heft zunächst wohl für die Hand der Kleinen bestimmt sein mochte. Wer sich einmal mehr als bloss nur flüchtig durchblätternd mit ihnen abgegeben hat, wird die „Christfestbilder" der ganzen übrigen Weihnachtsmusik-Literatur mit ihren stets wiederkehrenden „Stille Nacht"- und „O du fröhliche"-Transkriptionen und -Paraphrasen vorziehen. Haus und Schule seien nachdrücklichst auf das Werk hingewiesen.

Verlag von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig.

Für die Werbung neuer Abonnenten stellen wir jedermann einen

Neuen Prospekt über die MUSIK

in jeder Anzahl gratis zur Verfügung.

SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN SW. 11.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Johs. Brahms-Büste

von

Professor **Adolf Hildebrand.**

Lebensgrösse 50 cm Höhe (Gips) 60 M.
Verkleinert 25 cm „ 20 „

Jedem Musikfreund empfohlen!

Dr. Arthur
SEIDL
Moderne
Dirigenten

1 Mark

Schuster & Loeffler
BERLIN SW. 11.

Die Kunst der Bogenführung.

Praktisch-theoretische Anleitung

zur

Ausbildung der Bogentechnik und zur Erlangung eines schönen Tones.

In 5. Auflage:

Violine.

Emil Kross, Die Kunst der Bogenführung. Fol., 54 pag. netto Mk. 3.—, engl. Ausgabe Mk. 4.—.

Viola.

Cl. Meyer-Kross, Die Kunst der Bogenführung. The Art of Bowing (deutsch und englisch) netto Mk. 3.—.

3te verm. und verb. Auflage.

Violoncello.

Die Kunst der Bogenführung. The Art of Bowing (deutsch und englisch) netto Mk. 3.—.

Zusendung gegen Einsendung des Betrages portofrei.

Verlag von **C. F. SCHMIDT,** **Musikalienhandlung und Verlag**

Spezial-Geschäft für **antiquarische Musik** und Musikliteratur

in **Heilbronn a. N.** (Württemberg).

Wilhelm Hansen, Musik-Verlag, **Leipzig.**

Klavierkompositionen von Christian Sinding.

Zu zwei Händen.

Suite, op. 3. M. 1.50.
Préambule. Courante. Sarabande. Gavotte. Presto.

Klavierstudien, op. 7.
M. 1.80.
Einzeln No. 4: **Capriccioso.** M. 1.—.

Fünfzehn Capricen, op. 44.
Heft 1. 3 à M. 2.50. Heft 2, 4 à M. 1.80. Heft 5 M. 1.50.

Burlesques, op. 48.
Cah. 1 M. 1.80. Burlesque. Plaisanterie Bagatelle.
Cah. II. M. 3 . Coquetterie. Etude melancolique. Arlequinade.

Sechs Klavierstücke, op. 49.
Heft 1 M. 3.—. Präludium. A la Menuetto. Konzertetude. Heft 2 M. 3.50. Humoreske. Arabeske. Pittoreske.
Einzeln: **Humoreske.** M. 1.25.

Mélodies mignonnes (1–6) op. 52. M. 2.25.

Morceaux caractéristiques, op. 53. M. 3 Minuetto. Nocturne. A la Burla. Scherzo.

Quatre morceaux de Salon, op. 54.
1. **Étude.** M. 1.50. 2. **Rondoletto.** M. 1.50. 3. **Sérénade.** M. 1.25. **Tempo di Valse.** M. 2. .

Cinq Études, op. 58.
No 1 in G, No. 2 in H, No. 3 in C, No. 4 in D, No. 5 in Es. No. 1, 2, 4 à M. 1.75. No. 3, 5 à M. 1.50.

Zu vier Händen.

Valses

pour

Piano à quatre mains.

Op. 59.

Cah. 1 (I–IV), Cah. 2 (V–VII) à M. 3.50.

[illegible] **Sinding als Klavierkomponist** schreibt Herr **Eugen Segnitz** im Musikal. Wochenbl. v. 29/3. 1900: „**Christian Sinding** [illegible] Kompositionen, die jeden ernst Denkenden symphatisch [illegible] gewinnt man bald die Überzeugung, dass er mit Leichtigkeit ein Dutzend [illegible] Kollegen, oder wenn man will, Konkurrenten in den Sack zu stecken [illegible] Ausdrucksweise urkräftig und stets eigentümlich. [illegible] eigenen Weg. Dieselben sind allen denjenigen dringend [illegible] Musik Geniessender [illegible] und weniger begangene [illegible] diesem Beginnen finden, und zwar dies umsomehr, [illegible] ausgezeichnete Klangschönheit innewohnt."

C. SCHMIDL & Co., TRIEST (Österreich)

und Filiale: **Wien I, Kärnthnerstrasse 30, „Mozarthaus".**

Musik-Instrumenten-Engros-Handlung.

Spezial-Geschäft für

echt italienische Mandolinen.

Ausschliessliche Verkaufsstelle der Erzeugungen
des berühmten Arbeiters

FERNANDO DEL PERUGIA.

Alle von uns verkauften Mandolinen, von je immer welchem Preise, werden **stets garantiert für reinste Stimmung des Griffbrettes** und für die **Güte des verarbeiteten Materials.**

Auszug aus unserem Haupt-Katalog:

No. 1.	Neapol. o. Römische Mandoline, Ahornholz. Palissanderschild gewöhnliche Mechanik	M. 20.—
„ 3.	Wie oben, feinere Arbeit, Schildkrötenschild	„ 27.50
„ 6.	Wie oben, durchbrochene Mechanik (Spezialität *Del Perugia*)	„ 40.—
„ 9.	Wie oben und Perlmutter-Einlagen am Schallloch, verdeckte Mechanik	„ 48.—
„ 11.	Mit 19 bis 25 Stäbchen im Boden, feinste Verzierungen, allerfeinste Mechanik m. Elfenbein- o. Perlmutter-Wirbel	M. 52.50 bis 100.—
„ 19.	Wie No. 3, in Palissanderholz	M. 30.—

Lombardische oder Mailändische Mandolinen.

No. 1.	Gewöhnliche Sorte mit Wirbel	M. 15.—	bis 20.—
„ 2.	Feinere „ „ „	„ 25.—	„ 50.—
„ 3.	Feinste „ „ „	„ 54.—	„ 140.—

Neapolitanische oder Römische Mandòlen.

No. 1.	Gewöhnliche ausgesuchte Sorte, mit Mechanik	M. 25.—	bis 45.—
„ 2.	Feinere Sorten	„ 50.—	bis 80.—

Lombardische oder Mailändische Mandòlen.

No. 1.	Ganz aus Nussholz, feinste Sorte	M. 50.—	bis 75.—

Spezialität in Ledertuch-Überzügen, eigene sehr praktische Erzeugung, für Mandolinen und Mandòlen à M. 3.— bis 4.—.

Guitarren.

Echt italienische Del Perugia, mit Mechanik M. 25.— bis 100.—
Bass-Guitarren, mit Mechanik, 7—13 Saiten „ 50.— bis 100.—

Gegen Voreinsendung des Betrages folgt franko Zusendung nach ganz Österreich-Ungarn und Deutschland. General-Katalog der Mandolinen-Musik und Instrumente franko überallhin.

Verlag von Ries & Erler in Berlin.

Klavierkompositionen zu vier Händen.

von

Heinrich Hofmann.

			ℳ
Op. 23.	**Sieben Ländler.**	Heft 1, 2 . . . . . à	4.—
Op. 29.	**Liebesfrühling.**	5 Stücke. Heft 1	4.—
		Heft 2	5.—
Op. 39.	**Steppenbilder.**	3 Klavierstücke	4.50
Op. 42a.	**Walzer** (Minnespiel)		6.—
Op. 43.	**Am Rhein.**	Vier Skizzen	6.—
	Dieselben einzeln:		
	No. 1. Ausfahrt und No. 2. Rhein-Nixen . .		2.—
	No. 3. Am Lurleyfels. No. 4. Winzerfest . à		2.—
Op. 46.	**Aus meinem Tagebuch.**	Heft I: Auf dem Wasser. Letztes Geleit. Den Bach entlang. Unter der Dorflinde	3.50
	Heft II: Plauderei. Jagdszene. Die Nachtigall singt. Reigen		3.50
	Heft III: Zum Abschied. Schneeflocken. Ungarisch. Wandervöglein		3.50
	Aus alter Zeit.	Sieben Klavierstücke. Heft 1 u. 2 à	2.50
	Englische Volksweisen.	Heft 1 und 2 . . . à	4.50
	Norwegische Lieder und Tänze.	Heft 1, 2, 3 à	4.50
	Album vierhändiger Klavierkompositionen.	n.	3.—
	Altfranzösische Gavotte		1.—
	Russische Lieder und Tänze.	Heft 1, 2 . . à	3.50
	Bourrée von Bach		1.50
	Nachklänge.	Fünf Stücke (aus Op. 34 und 37) .	4.50
	Silhouetten aus Ungarn.	Heft I. No. 1—3 (Hofmann)	5.—
	Heft II: No. 4—7 (Hofmann). No. 8—9 (Im. Alföldy)		5.—
	Heft III: No. 10—14 (Im. Alföldy)		5.—
	Neue ungarische Tänze.	Heft 1, 2, 3, 4 . . à	4.50
	No. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11 von Heinrich Hofmann. No. 3, 6, 9, 12 von Fr. Doppler.		

MAND

Flügel und Pianinos

erhielten

in den letzten 23 Jahren

24 nur höchste Auszeichnungen

Carl Mand

Coblenz a. Rh.

o o o Kaiserl., Königl., o o o
Grossherzogl. u. Landgräfl. Hess.
o o o Hoflieferant. o o o

Illustrierte Kataloge gratis und franko.

Salon-Harmonium,

3½ Spiele, 14 Register und Oktavkoppel in **reichem Empire**-Gehäuse, Palisander mit echten Bronze-Beschlägen für M. 600.— zu verkaufen. Photographie auf Wunsch.

Ph. J. Trayser & Co.,
Harmoniumfabrik Stuttgart.
Gegründet 1847.

Soeben erschien:

Violoncellisten der Gegenwart in Wort und Bild.

100 Bilder (Autotypie) und biographische Skizzen der hervorragendsten Vertreter des Violoncellspiels.

Preis Mk. 4.—

Das Werk ist elegant ausgestattet und dürfte sich besonders auch als Geschenk für Dilettanten, Schüler und Musikfreunde eignen.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder direkt von **W. Engel, Hamburg, Eimsbüttelerstr. 40** zu beziehen.

Notenschränke

m. geräuschloser Jalousie u. Sicherheits-Schloss in **Schwarz, Nussbaum, Eiche** und **Mahagoni.**
Auch ohne Pult für die **Bibliothek, Salon u. Kontor** f. Zeitschriften, Akten etc. sowie als Doppelschränke
~ M. 24.— bis M. 132.— ~
Ausführliche Liste gratis.
Paul Zschocher,
Musik-Export, **Leipzig.**

Konzert-Arrangements

für ganz Russland übernimmt zu den günstigsten Bedingungen

Arthur von Gizycki

Riga

Gr. Sandstrasse 36.

GELEGENHEITSKAUF!

Vorzügliche Gragnani-Geige
(Livorno 1784)
preiswert zu verkaufen.
Berlin W., Neue Ans... strasse 18, bei **Wigand.**

Auf Anregung einer Reihe von Abonnenten der MUSIK

lassen wir jetzt sogenannte

Wechselrahmen

herstellen. Diese Rahmen aus einer schönen modernen Leiste von fein poliertem Holz, gutem Glas und starker Papphinterwand sind dazu bestimmt und geeignet, besonders wirksame Kunstbeilagen aus der „Musik“, ohne dass diese beschädigt werden, aufzunehmen und gegen andere zu wechseln. Mittels eines Schiebers wird die Hinterwand des Rahmens abgenommen, das betreffende Bild hineingelegt und die Hinterwand wieder befestigt.

So kann sich der Musikfreund zu jeder Zeit die Bilder, die ihm lieb geworden sind, über seinen Schreibtisch hängen und jeweils gegen andere interessante Blätter auswechseln.

Wir liefern diese Rahmen zu unserm Selbstkostenpreise inkl. Verpackung für 2 Mk. beim Bezug durch den Buchhandel; bei direkt gewünschter Zusendung inkl. Porto als Postpaket für 2 ½ Mk. bei vorhergehender Einsendung des Betrages.

Hochachtungsvoll

Schuster & Loeffler, Berlin SW. 11.

Weihnachtsgeschenke
für Musikfreunde!

Neue Beethovenbriefe

Herausgegeben von **Dr. Alfr. Chr. Kalischer**

gebunden 4 Mk.

Wagneriana

3 Bände. Von **Dr. Arthur Seidl**

gebunden à 6 Mk.

zusammen 15 Mk.

Hugo Wolfs Leben

von **Dr. Ernst Decsey**

gebunden 3½ Mk.

Studienblätter eines Musikers

von **Dr. Paul Marsop**

gebunden 6 Mk.

Schuster & Loeffler, Berlin SW. 11

J. Fuchs.

Kritik der Tonwerke.

Ein Nachschlagebuch für Freunde der Tonkunst.

Broschiert M. 6.—.
Gebunden M. 7.50.

Leipzig, Friedrich Hofmeister.

Man verlange den vollständigen Katalog mit Musikanfängen sämtl. Werke, sowie Prospekt über

Weihnachtsmusik,

Klavierstücke, Lieder, Chöre f gemischte Mäni " Kinder-Stimmen, aus d

Verlag von **Herm** Leipzig-R. Verfa... rühmten Praktischen Sch Harmonium-

DIE MUSIK

beschliesst mit diesem Heft das erste Quartal ihres dritten Jahrgangs.

Damit jede Verzögerung in der weiteren Zustellung vermieden werde, empfiehlt sich **schnellste** Erneuerung des Abonnements für diejenigen, die

DIE MUSIK

quartalsweise beziehen.

Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

CARL SIMON

HOFMUSIKALIENHÄNDLER SR. HOHEIT DES ERBPRINZEN VON ANHALT.

BERLIN SW. 12 oo

MARKGRAFENSTRASSE 101

NAHE DER LINDENSTRASSE.

FERNSPRECHER IV, 2312.

MUSIKVERLAG.

Spezialitäten: Harmonium- und Orgelmusik, Instrumental-, Klavier-, Ensemble- und Harfenmusik, Ein- und mehrstimmiger Gesang, Männerchöre u. s. w.

VERLAGSKATALOGE unentgeltlich.

MUSIKSORTIMENT.

Antiquariat und Abonnement. — SPEZIALFÜHRER (Sortiments-Kataloge) durch die Musikliteratur mit Angabe des Schwierigkeitsgrades zu den billigsten Preisen.

AUSWAHL-SENDUNGEN.

HARMONIUM-MAGAZIN.

Lager aus ersten Fabriken des In- und Auslandes, für die Kirche, Schule, das Haus und Konzert.

GEBRAUCHTE HARMONIUMS zu Kauf und Miete in allen Preislagen von den einfachsten bis zum Kunstharmonium.

Meine Firma, seit 1867 bestehend, ist stets bestrebt gewesen in obigen 3 Abteilungen das Beste, Zeitgemässe und Billigste zu bieten.

Die wachsende Aufnahme des Harmoniums in den Familien, Anstalten, Schulen und Konzerten macht es zur Notwendigkeit, dem geehrten Publikum Gelegenheit zu bieten, bei vorkommenden Störungen und Mängeln an den Instrumenten fach- und sachgemässe Abhilfe zu schaffen; daher habe ich als 4te Abteilung meiner Firma eine

REPARATURWERKSTATT FÜR HARMONIUM*)

eingerichtet. Die Leitung dieser Werkstatt liegt in den Händen eines erprobten Fachmannes.

Ausgestattet mit den modernsten Einrichtungen bin ich imstande, zu billigsten Preisen Reparaturen jeder Art an Harmoniums aller Systeme unter weitgehendsten Garantieen zu übernehmen; hauptsächlich wird für gute Intonation und Stimmung Sorge getragen.

☛ Indem ich gleichzeitig mein grosses Lager von Harmoniums aller Art bestens empfehle, erlaube ich mir, aufmerksam zu machen, dass auch GEBRAUCHTE HARMONIUMS zu Kauf und Miete in grösserer Auswahl stets vorhanden sind, welche, in tadellosen Zustand gesetzt, unter Garantie zu billigsten Preisen abgegeben werden.

Bei Ankauf neuer Instrumente nehme ich alte Harmoniums in Zahlung.

Musik-Kataloge, Harmonium-Preislisten nebst Lieferungsbedingungen bitte zu verlangen.

Um BESICHTIGUNG des Harmonium-Lagers (ohne Verbindlichkeit) wird höflichst gebeten.

Hochachtungsvoll

CARL SIMON, MUSIKVERLAG.

*) *Samtliche Bestandteile für Druck- und Saugluft-Harmonium: Harmonium-Zung. Registerknöpfe, Trittbeläge, Windladen, Stimmstöcke etc. sowie Aufpolieren der G häuse billigst. — Klaviaturbleiche.*

Den Abonnenten der MUSIK,

die den Wagnerfreunden aus ihrem Bekanntenkreis, falls diese nicht Abonnenten der MUSIK sein sollten,

ein ebenso schönes wie billiges Weihnachtsgeschenk

machen wollen, bieten wir hiermit unsere

Vier Wagner-Hefte

in einem geschmackvollen Bande vereinigt, betitelt:

Zu Richard Wagners Gedächtnis

zum ermässigten Preise von nur 3 Mark an.

Der ca. 400 Seiten starke Band weist Beiträge auf von:

Richard Wagner	Peter Cornelius
Camille Saint-Saëns	Friedrich von Hausegger
H. St. Chamberlain	Hans von Wolzogen
Henry Thode	Richard Sternfeld
Wolfgang Golther	Wilhelm Tappert
Georg Münzer	Kurt Mey
Erich Kloss	Hans Bélart
Gustav Kühl	Edgar Istel
Franz Muncker	Wilhelm Lubosch
Alfred Lorenz	Gustav Schoenaich
Arthur Egidi	Egon von Komorzynski
Wilhelm Altmann	Robert Petsch
Wilhelm Klatte	Hermann Ritter

und enthält 46 Kunstbeilagen

☛ **Der Vorrat ist ein ganz geringer, etwa 80 Exemplare.**

☛ **Gefl. Bestellungen haben darum grösste Eile!**

Schuster & Loeffler, Berlin SW. 11.

Die schönsten u. vornehmsten Festgeschenke

für Freunde der Musik, der bildenden Kunst und des Theaters ♣ ♣ ♣ ♣

sind die nachfolgend beschriebenen Bilderwerke

*** * * * zu den Schöpfungen Richard Wagners:**

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG.

Von Richard Wagner. Mit Bildern und Buchschmuck ausgestattet von Georg Barlösius. Ein kostbar ausgestatteter Folioband, gebunden in Schweinsleder mit Metallbeschlägen und Schliessen; derselbe enthält eine übergrosse Zahl von Bildern und Vignetten, darunter viele mehrfarbige Vollbilder. — Im ganzen ein monumentales Werk, wie es unter den Erscheinungen der letzten drei Jahrhunderte kaum seinesgleichen hat. Preis M. 75.

TRISTAN UND ISOLDE.

Zwölf Bilder zu Richard Wagners Tondichtung von Franz Stassen. Mappe in Imperial-Folio mit 14 Bildern (bildgeschmückter Titel, Index und 12 Bilder) auf echtes Japanpapier gedruckt und in Passepartout gelegt. Preis M. 75. — Luxusausgabe auf Atlas gedruckt in prächtiger Kalbledermappe M. 500. Von dieser nur in ganz geringer Anzahl gedruckten Luxusausgabe sind nur noch wenige Exemplare verfügbar. — ... „Ein zusammenfassendes Urteil aber kann nur aussagen, dass zartes Gefühl, dichterische Phantasie und feiner Geist in ihrer gegenseitigen Durchdringung ein Werk geschaffen haben, welches in seiner Art einzig genannt werden darf", so urteilt Prof. Henry Thode über dieses Werk.

PARSIFAL.

Fünfzehn Bilder zu Richard Wagners Bühnenweihfestspiel von Franz Stassen. Eine kostbar ausgestattete Kunstmappe in Gross-Folio-Format. Jedes der fünfzehn zweifarbigen Bilder ist auf Japanpapier, aus der kaiserlich japanischen Papierfabrik in Tokio, also auf das kostbarste aller Papiere gedruckt und auf tiefroten stumpfen Karton aufgelegt; zu jedem Bilde gehört ein vom selben Künstler im romanischen Stile gezeichnetes, schwarz und rot gedrucktes Textblatt. Für die Mappe wurde der beste und vornehmste erreichbare Stoff verwendet, das reich in Gold und Farbe gedruckte allegorische Vorsatzpapier wurde vom Künstler besonders für diese Mappe gezeichnet. Preis der Mappe M. 80. — Prof. Henry Thode schreibt in seinem grossen Aufsatze über das Werk u. a.: Wer alles dies zu schildern wagen durfte, musste inbrünstigen Ernstes in sich gewiss sein. Stassen ist es gewesen. Aus jedem Blatte spricht Versenkung. Man wird in manchem seiner Konzeption nicht folgen können, die Schöpfung als ein Ganzes ist doch so reich an Erfindungskraft, an Gefühl und Geist, dass sie, wie des Künstlers „Tristan und Isolde", lebhafte Teilnahme und Bewunderung bei allen Fühlenden und sinnig Betrachtenden finden wird.

Wenn man diese Werke vor dem Ankauf zu sehen wünscht u. finden Buch- u. Kunsthandlungen am Orte nicht vorrätig, so wende man sich direkt an den Verlag Fischer & Franke in Düsseldorf, Grafenberger Chaussee

Soeben erschien

das **3.** bis **5. Tausend** von

Richard Dehmels

Roman in Romanzen

ZWEI MENSCHEN

in dunkelgrünem, flexiblem Lederband
mit Goldpressung und Goldschnitt
(Taschenformat)

zum Preise von fünf Mark.

Das grandiose Werk, allseitig als **das grösste literarische Ereignis der letzten Jahre** gepriesen, wird auch jedem Musikfreund eine Quelle edelsten Genusses sein.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Schuster & Loeffler, Berlin SW. 11.

Musik-Instrumente aller Art

Mechanische Musikwerke in grosser Auswahl

Bitte Katalog zu verlangen. Gegr. 1872. **A. Zuleger, Leipzig.** Gegr. 1872.

!GRATIS!

Katalog der

Freunde und Gefährten

über 1000 Meisterdichtungen auf einzelnen Blättern o o

Schuster & Loeffler

Berlin SW. 11

Die Toten leben fort!

Dass wir unsterblich sind, lehrt und beweist der Spiritismus, der trotz aller Gegner rapid um sich greift Bei Unzähligen ist durch denselben der wahre Frieden im Herzen wieder eingekehrt. — Man studiere die Werke von Staatsrat **Aksakow,** Prof. **Crookes,** Dr. **du Prel,** Prof. **Falkomer,** Dr. **Friese,** Baron **Hellenbach,** Dr. **v. Langsdorff,** Ritter **v. Vesme** u. a.

Die Anschaffung wird namentlich dem Minderbemittelten, erleichtert durch die

Grosse Weihnachts-Preisermässigung

meines grössten Spezial-Verlags f. [illegible]

u. s. w. vom

1. Dezember 1903

bis **31. Januar 1904.**

Ausführl. Katalog versendet

gratis und franko

Oswald Mutze, Verlag, Leipzig.

Verlag von Friedrich Rothbarth, München.

Soeben erschien

Franz Liszt und Hans von Bülow

Ein Künstler-Roman

von **A. O. von Pozsony.**

Geschenkwerk von höchstem Interesse für jeden Gebildeten.

Neue hervorragende Studienwerke

für Klavier.

Döring, C. H., Op. 166. **Klavier-Etuden,** Vorstufe für Czernys Schule der Geläufigkeit. Heft 1 75 Pf., 2, 3 à M. 1.50.
— Op. 255. **12 melodische Klavier-Etuden,** Mittelstufe, 3 Hefte à M. 1.—.

Liszt, Fr., **Technische Studien.** Neue Ausgabe in 2 Bänden von Prof. Martin Krause . . . . . à Bd. M. 5.—.

Wiehmayer Th., **Schule der Fingertechnik.** (Nach neuen Prinzipien).
Bd. I. Fünffingerübungen mit Anhang . . . . M. 3.—.
Bd. II. Daumenuntersatzübungen . . . . . M. 1.—.

— Czerny, **Schule des Virtuosen** . . . . . M. 4.—.

5 Spezial-Etuden von Kalkbrenner, Cramer und Ries . M. 1.50.

Die Werke stehen zur Ansicht zu Diensten.

J. Schuberth & Co., Leipzig.

Nippes

Bronze versilberte Medaillons mit Staffeleien.

Komplett per **Mk. 6.** durch

Abr. Schwab.

Telephon-Amt I 2655. Berlin SW. 12, Schutzenstrasse 54/55, sowie alle Musik-, Kunst- und Buchhandlungen z. beziehen.

Neuheit!

Kaiser, Könige, Staatsmänner, Dichter-Komponisten wie Bach, Beethoven, Berlioz, Chopin, Gluck, Händel, Haydn, Liszt, Lortzing, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann, Strauss, Verdi, Wagner, Weber u. s. w.

Mia Gräfin Bylandt.
Porträt.

Ein hochelegantes Geschenk
ist der
Highlife-
Porträtkalender 1904

(2. Jahrgang)

herausgegeben von **G. von Lieres** und **Wilkun.**

Mit mehr als 20 schönsten Lichtdruckporträts aus der Hofwelt.

Preis geb. in Lichtblau mit Gold M. 3.—

im seidenen Prachtband M. 10.—

INHALT: Titelblatt Maria, Kronprinzessin von Rumänien mit ihrem jüngsten Kinde. o Schreibkalender. o Porträt-Galerie nach Originalen von Laczló, Benczúr, Horowitz und anderen Meistern. o Aufsatz „Das aristokratische Liebhabertheater" mit vielen Bildnissen. o Dichtungen von Emil Prinz zu Schönaich-Carolath, Carmen Sylva, Burggräfin zu Dohna, Clara von Tellemann etc. etc.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen, sowie per Postnachnahme direkt **vom Verlag des** **Highlife-Porträtkalenders, Berlin-Halensee.**

Entwickelung der Gesangsstimme aus dem natürlichen Sprechton.

Leitfaden für den **Unterricht** von

4. Auflage. **A. Brömme.** 4. Auflage.

Ausgabe für hohe und tiefe Stimme in 2 Abteilungen à 2 Mk.

A. Brauer, Dresden.

Die **Einbanddecke** zum I. Quartal des III. Jahrgangs der **MUSIK**

(ermässigter Preis: 1 Mark)

ist soeben erschienen.

Schuster & Loeffler * Berlin SW. 11.

BESTE BEZUGSQUELLEN FÜR MUSIKALIEN

Albert Stahl
Berlin W. u. Charlottenburg
Potsdamerstr. 39

Hardenbergstr. No. 20

P. Pabst
Leipzig
Hoflieferant Sr. Majestät des Kaisers von Russland
Musikalien-Versand-Geschäft
Günstigste Bezugsquelle für alle Musikalien u. musikal. Schriften
Verzeichnisse kostenfrei

H. Schroeder Nachfolger
(C. Siemerling)
Musikalienhandl., Musikalienleihinst
Niederlage der Hofpianofortefabrik
Ernst Munck in Gotha
Berlin W 50. Nürnbergerstr. 69a

!! Schnell u. billigst !!
Alle Musikalien
Spezialität: Antiq. Musik
Kataloge gratis und franko
M. Oelsner, Leipzig

Anton J. Benjamin
Hamburg, gegr. 1848
Billigste Bezugsquelle von Musikalien
gr. Antiquariat
Kataloge bitte zu verlangen

Bremen:
Praeger & Meier
Grosssortiment
Gegr. 1864

Die Firma
C. A. KLEMM
Leipzig, Dresden, Chemnitz
umfasst alle Zweige des Musikalien- u. Instrumentenhandels

NÜRNBERG
Wilh. SCHMID Nachfl.
Versand a. z. Ansicht
überall hin

PRAG, 144-I
Theoret. und prakt. Musik
I. TAUSSIG
Antiquariat (gegr. 1783)

Otto Jonasson-Eckermann
Musikalienhandlung
Versandgeschäft
Berlin W. Potsdamerstr. 103a
Kataloge gratis.
Kolante Bedingungen

UNTERRICHT

Prof. E. Breslaur's Konservatorium und Seminar.
Direktion: Gustav Lazarus.
Berlin NW., Luisen-Str. 36. Berlin W., Lützow-Str. 49.
Aufnahme jederzeit.
Erste Lehrkräfte. vollständige musikalische und pädagogische Ausbildung. Elementarklassen.

Hans Hermann
Berlin W.
Uhlandstrasse 138/139
Theorie
Komposition

Auguste Götze's
Privat-Gesangs- und Opernschule,
Leipzig, Dorotheenplatz II.

Cornelia Schmitt-Csányi
Konzert- und Oratoriensängerin
[illegible] Ausbildung mit freiem ungezwungenem Tonansatz in kürzester Zeit.
Dresden A., George Bährstrasse 4, I.

UNTERRICHT

Konservatorium des Westens.
Direktor Willy Seibert.

Ausbildung in allen Fächern der Musik. Neu eingerichtete **Opernschule** — **Wagner-Stilbildungs**schule mit **darstellerischen** Übungen (Kapellmeister Otto-Bayreuth-Dr. Quedenfelde). Meldung bereits fertiger Sänger zu dem bestehenden Ensemble. Zugleich

Emanuel Reichers Hochschule für dramatische Kunst. Direktor **Fr. Moest.**

Hervorragendste Schauspielschule Berlins. **Öffentliche Aufführungen.** Ein-, zwei- und dreijährige Kurse. Erste Lehrkräfte. Spezielle Kurse für Regie. Eintritt jederzeit.

Man verlange Prospekte der vereinigten Anstalten.

Otto Dietrich, Leipzig
Grimmaischestr. 13
Reichhaltiger Verlag von **Schulen und Unterrichtswerken** für alle Instrumente
Verlags-Verzeichnisse gratis

Unentbehrlich f. d. Unterricht!
Prof. Ritters illustr. Encyklopädie d. Musikgeschichte
Prospekte gratis und franko
Verlag Max Schmitz, Leipzig-R.

Kammermusik-Institut
Hutschenreuter
Unterricht nach besonderer Methode für Anfänger u. Fortgeschrittene im **Klavier-, Violin-** u. **Violoncell**fach.
Honorar 10—30 Mk. monatlich
Berlin W., Lutherstrasse 44

Dr. HOCH'S CONSERVATORIUM
Frankfurt a. M.
Beginn des Schuljahrs:
1. September,
Sommersemester: **1. März**

Stern'sches Konservatorium zugleich **Theaterschule** für Oper u. Schauspiel.
Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Hauptlehrer: Madame **Blanche Corelli,** Frau Prof. **Selma Nicklass-Kempner, Anna Wüllner, Alexander Heinemann,** kgl. Kammersänger **Nicolaus Rothmühl, Wladislav Seidemann, Hedwig Kaufmann, Ida Rosenmund, Anna Saemann, Ferdinand Fechter** etc. (Gesang).

Felix Dreyschock, Anton Foerster, Günther Freudenberg, B. Gortatowski, Otto Hegner, Bruno Hinze-Reinhold, Professor **Ernest Jedliczka, Emma Koch, Max Landow, Ernst Lochbrunner,** Dr. **Paul Lutzenko,** Professor **G. A. Papendick,** Professor **Philipp Rüfer, A. Schmidt-Badekow, Th. J. Schoenberger,** Hofpianist **Alfred Sormann,** Professor **E. E. Taubert, Siegfried Fall,** Dr. **Mark Günzburg, W. Harriers-Wippern, G. Loeser, Gustav Pohl, W. Rhenius** etc. (Klavier).

Professor **Gustav Hollaender, Issay Barmas,** kgl. Konzertmeister **Bernhard Dessau,** die kgl. Kammermusiker **Willy Nicking, W. Rampelmann, Gottlieb Noren** etc. (Violine), **Eugen Sandow,** kgl. Kammermusiker (Cello); **Otto Dienel,** kgl. Musikdirektor (Orgel); **Carl Kämpf** (Harmonium); **Fr. Poenitz,** kgl. Kammervirtuose (Harfe); Kapellmeister **Hans Pfitzner,** Professor **Philipp Rüfer,** Professor **E. E. Taubert, Max Loewengard, P. Geyer, Schönberg, Gottlieb Noren** (Harmonielehre, Komposition); **Dr. Leop. Schmidt** (Musikgeschichte ; Sga. **Dr. Caplocucchi** (Italienisch); Dr. med. **J. Katzenstein** (Physiologie der Stimme) etc. etc.

Kapellmeisterschule: Kapellmeister **Hans Pfitzner.**

Chorschule: Professor **Gustav Hollaender,** Prima vista: **M. Battke.**

Orchesterschule: Professor **Gustav Hollaender, Gustav Bumcke.**

Bläserschule: Die kgl. Kammermusiker **Roesler** (Flöte), **Buntfuss** (Oboe), **Rausch** (Klarinette), **Koehler** (Fagott), **Littmann** (Horn), **Koenigsberg** (Trompete), **Kämmling** (Kontrabass).

Kammermusik: Eugen Sandow.

Klavierlehrer-Seminar: Professor **G. A. Papendick.**

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: **Gustav Pohl.**

Schauspielschule: Eduard v. Winterstein, Eugen Albu.

Sonderkurse für Harmonielehre, Kontrapunkt und Fuge bei **Max Loewengard.**

Opernschule: kgl. Kammersänger **Nicolaus Rothmühl,** Leiter der Opernschule; Partieen- und Ensemblestudium: kgl. Chordirektor **Julius Graefen** etc. Sprachtechnik und Operntextstudium: **Eugen Albu.** Pantomimik etc.: **Eugène Deleuil.**

Eintritt jederzeit. Prosp. u. Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat. Sprechzeit 11—1 Uhr.

Gesang-Studierenden u. Sängern empfohlen: **Wie soll ich singen?**

In III. Auflage erschienene Broschüre von **R. Schulzweida,** Gesangspädagoge, **Berlin W. 62,** Kleiststrasse 6 II.

Zu haben in allen Musikalienhandlungen und beim Verfasser. (Preis 60 Pf.)

Beginn des Winter-Unterrichts Mitte Oktober. ✶ Sprechstunden täglich zwischen 3 4 Uhr.

Freitag & Co. Kommandantenstr. 50.

BESTE BEZUGSQUELLEN FÜR INSTRUMENTE

O. Möckel

Geigenbauer

BERLIN SW.
Kochstr. 7.

CHARLOTTENBURG
Uhlandstr. 193

Gegründet 1869.

Pfeifen-Orgeln und Kewitsch-Orgel-Harmoniums,
eigenes System ist das vorzüglichste **Konzert-, Haus-, Schul- u. Kirchen-Instrument,** empfiehlt von **Mark 160—3000** und **Pianinos 500—1000.**
Johannes Kewitsch,
BERLIN W.
Potsdamerstr. 27b. (a. d. Potsdamerbrücke).
Beste u. billigste Bezugsquelle.
Fernsprecher Amt 9 No. 12943.
— Reparatur-Werkstatt aller Systeme. —

Straube's
HARMONIUM.

Gesetzlich geschützte, anerkannt bequemste u. dynamisch vollkommene Windgebung.
BERLIN SW., Schönebergerstr. 27.
Kataloge umsonst.

Ludwig Glaesel, Charlottenburg

Geigenbauer Grolmanstr. 68.

Lager von alten und neuen Geigen, Cellis etc.
Feinste italienische u. deutsche Saiten. Reparaturen sorgfältig u. künstlerisch.

Ein von mir selbst erfundener Apparat setzt mich in den Stand, vollständig quintenreine Saiten herzustellen, für welche ich jede Garantie übernehme.

Alte Streichinstrumente, vorzüglich repariert, grosse Auswahl in allen Preislagen, sowie
neue Musikinstrumente jeder Art
in einfachsten bis feinsten Qualitäten, empfiehlt
Wilhelm Herwig in Markneukirchen i. S.
Illustr. Preisliste postfrei. Bitte anzugeben, welches Instrument gekauft werden soll.

Atelier für Geigenbau

Bogen und Reparaturen
verbunden mit **Instrumenten-** und **Saitenhandlung** von
Carl Schulze,
BERLIN W. o Potsdamerstrasse 110.

Stradivaris Geheimnis

Ein vollständiges Lehrbuch des Geigenbaues von Carl Schulze, Geigenbauer.
Fussingers Buchhandlung, Berlin W. 35.
Das Werk behandelt den Geigenbau wissenschaftlich und praktisch nach den bisher unbekannten Grundsätzen der grössten Meister. **Preis 8 Mk.**
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Musikinstrumente

für Orchester, Schulen, Haus.

Neu erschienene Preisliste frei.

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig
Geschäftshäuser: Petersburg, Moskau, London.

August Herrmann

Berlin-Charlottenburg,
Knesebeckstrasse 14,
Nähe Savignyplatz.

Grösstes Lager in alten

Violinen

in jeder Preislage zu billigsten Preisen. ✶ Volle Garantie.
Umtausch jederzeit gestattet.

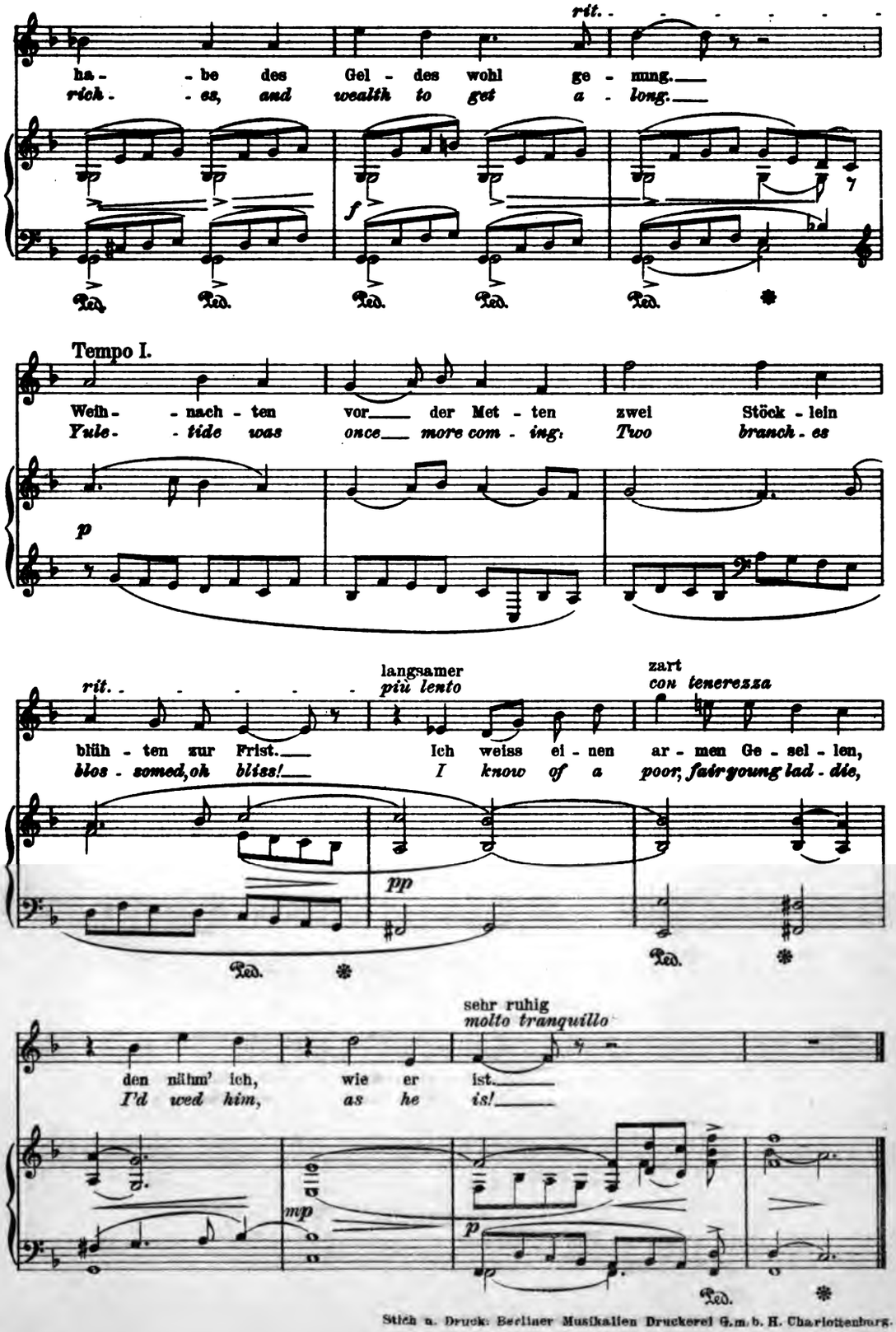
Del Perugia-Schmidl-Mandolinen

Mandolen
Lauten
Guitarren
anerkannt die beste Marke
(nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift
F. Del Perugia).

Allein-Debuet
für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Trie
(Oesterreich).

Kataloge gratis. o **Reelliste Bedienu**
Wiederverkäufer gesucht.



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

UNSERE KÜNSTLER

Jeanne Blyenburg
Konzert- und Oratoriensängerin
Alt-Mezzosopran
Frankfurt a. M.
Oederweg No. 112, II

Johanna Dietz
Herzogl. Anh. Kammersängerin
(Sopran)
Frankfurt a. M.
Schweizerstrasse No. 1

Eduard E. Mann
Konzert-Tenor und Gesang-Lehrer am Kgl. Konservatorium
Dresden-A.
Eigene Adresse:
Ostraallee 23

Julia Hansen
Gesang-Pädagogin
Schülerin von Mathilde Marchesi Paris
Berlin W.
Uhlandstrasse 162.

Johannes Schaeffer
Konzertmeister der Hofkapelle
Gera (Reuss)

Theodor Paul's
Breslauer Gesangs-Akademie
Breslau
Herrenstrasse 5 (Ring 6)

Albert Fuchs
Lehrer a. Kgl. Konservatorium.
Dir. d. Rob. Schumann'schen Singakademie.
Dresden-A.
Struvestrasse 27.
Gesang- u. Theorieunterricht.

Robert Settekorn
(Bass-Bariton)
Braunschweig
Schleinitzstr. 5
Konzert- u. Oratorien-Sänger
Vertretung: Eug. Stern, Berlin W., Lützowstr. 99 II.

J. M. Lepanto
Dram. Unterricht und Stimmbildung auf physiolog. Grundlage f. Sänger u. Schauspieler
Berlin W.
Bayreutherstrasse 27 III.

Heinrich Arenson
(Violinvirtuose)
St. Petersburg
Hoforchester Sr. Majestät

Martha Günther
(Konzertsängerin Sopran)
Plauen i. V.
Karlstr. 48
Konzertdir. Herm. Wolff

Marie von Rappard
Pianistin
Klavier-Unterricht nebst Theorie
Berlin W. 50
Lutherstrasse 18

Willy Schmidt
Konzert- und Oratorien-Tenor
Frankfurt a/M.
Wöhlerstr. 9
Konzertdir. Herm. Wolff

Traugott Ochs
Kgl. Musikdirektor. Leiter des städt. Orchesters in
Bielefeld
Aufführung von Manuskriptwerken und Novitäten

Albert Jungblut
Konzert- und Oratorien-Tenor
Berlin
Konzertdir. Herm. Wolff

Anna Hartung
Konzert- u. Oratorien-Sängerin
Sopran
Leipzig
Marschnerstrasse 2

Martha Fischer
Konzert- u. Oratoriensängerin
— hoher Sopran —
Leipzig-Reudnitz
Göschenstrasse 20

Rudolf Moest
Kgl. Opernsänger. Bassbariton
Hannover
Hildesheimerstr. 45a.

Adele Otto-Morano
Konzert- und Oratoriensängerin
(Mezzosopran)
Gesangunterricht
Berlin W. 30
Luitpoldstr. 3

Otto Süsse
Konzertsänger (Bariton)
Wiesbaden
Schützenhofstrasse 13
Konzertdir. Herm. Wolff

Otto Bake
Pianist und Konzertbegleiter
Berlin-Schöneberg
Hauptstr. 5/6
IX, 5051

Carl Friedberg
Pianist
Frankfurt a. M.
Eschersheimerlandstr. 79, III

Serafine Détschy
Schule für tadellose Textaussprache u. Atemgymnastik
Berlin W.
Bülowstrasse 101 I

Adolf Göttmann

Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen.

Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.

Berlin W. Bülowstrasse 85a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Franz Fitzau
Konzertsänger: Bariton und Basspartieen
Berlin W.
Nürnbergerstrasse 57/58 I

Paula Meyer
Konzert- u. Oratoriensängerin
Sopran
Friedenau
Cranachstr. 10
Konzertvertr.: Jul. Sachs, Berlin

Carl Barleben
Violinvirtuose
Bremen
Hildesheimerstrasse 20
Konzertvertr.: E. Stern, Berlin

Marie Busjaeger
Konzertsängerin (Sopran)
Bremen
Fedelhören 62
Konzertdir. Herm. Wolff

Amadeo v. d. Hoya
Grossherz. sächs. Hofkonzertmeister
Grundlegung u. Ausbildung für d. höhere Violinspiel
Linz a. D.

Carl Flesch
Kgl. rumän. Kammervirtuose
(Violine)
Amsterdam
Konservatorium

Frau Felix Schmidt-Köhne
Konzertsängerin (Sopran)
Berlin W.
Tauenzienstr. 21
Sprechst. f. Schülerinnen 3—4

Prof. Felix Schmidt
Gesanglehrer
Berlin W.
Tauenzienstr. 21
Vollst. Ausb. f. Oper u. Konzert

Agnes Leydhecker
Altistin
Berlin W. Eisenacherstrasse 3a

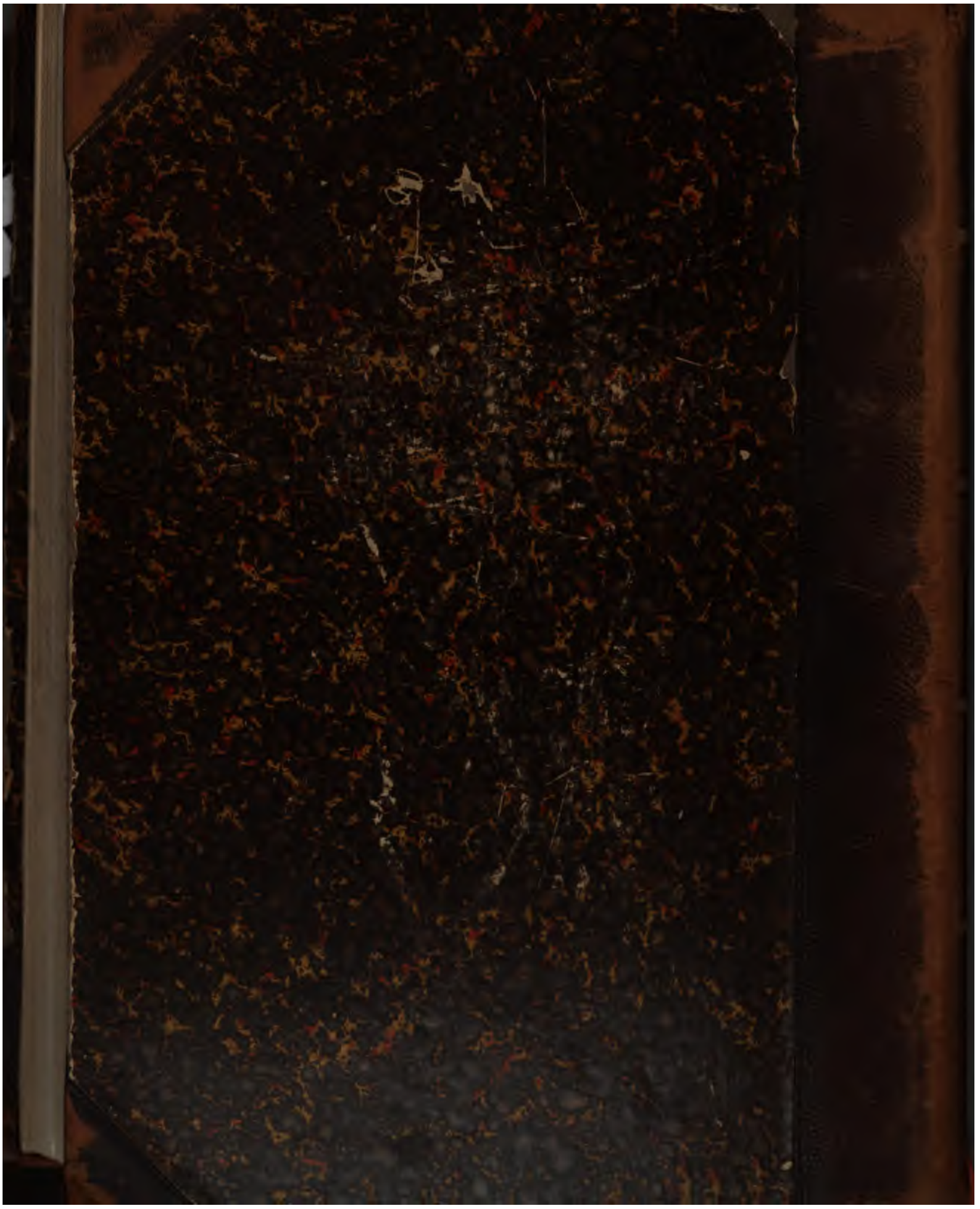
Agnes Fahlbusch
Flötenvirtuosin
Leipzig
Bayerschestrasse 34

Süddeutsches Streichquartett
Weber, Zeise-Gött, Dr. Thomas, Jackson
Pftewerke mit Helene Thomas-San-Galli × Freiburg i. B.

Ida Ekmann
Konzertsängerin
(Mezzosopran)
Helsingfors
Konzertdir. Herm. Wolff

Brigitta Thielemann
Konzert- und Oratoriensängerin
Alt Mezzosopran
Berlin W.
Neue Winterfeldstr. 12. III
Konzertdir. Herm. Wolff.

Franz Harres
Konzertsänger (Bass)
Darmstadt
Kiesbergstr. 60

Charlotte Huhn
Opern- und Konzertsängerin
Berlin W.
Kleiststrasse 27

Frankfurter Quartettvereinigung
(Streichquartett, gegründet 1894)
Herm. Hock, F. Dippel, A. Allekotte,
L. Appunn.
Adresse: H. Hock, Frankfurt a/M., Koselstrasse 53